

تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة
الثقافة الجديدة
مارس 2019 ■ العدد 342 ■ الثمن 5 جنيهات
أدباء الفيوم ومثقفوها:
العودة لحدائق
الأقاليم سر الإبداع
إضاءات على
المساحة المعتمة
للمعرفة الصوفية
على أبوشادى.. الرقيب
الذى لا يحب المقصات
قصائد لستة شعراء
حصدوا نوبل
السيرة الشعبية
ورواتها فى ثلاثية
خيرى شلبى
جمال حمدان..
الجغرافى الذى خلده التاريخ
(ملف خاص)
لوحتا الغلاف الأمامى والخلفى لـ الفنانة زينب السجينى
تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة
الثقافة الجديدة
مارس 2019 ■ العدد 342 ■ الثمن 5 جنيهات
لو أننا كنا بشطّ البحر موجتينْ
صُفِّيتا من الرمال والمحارْ
تُوّجتا سبيكةً من النهار والزبدْ
أَسلمتا العنانَ للتيّارْ
يدفعُنا مِن مهدنا للحْدنا معا
فى مشيةٍ راقصةٍ مدندنة
تشربُنا سَحابةٌ رقيقة
تذوب تحت ثغر شمسٍ حلوة
رفيقة
ثم نعودُ موجتين توأمينْ
أسلمتا العنان للتيّارْ
فى دورة إلى الأبدْ
من البحار للسماءْ
من السماء للبحارْ !
صلاح عبد الصبور

تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

الثقافة الجديدة

مارس ٢٠١٩ - العدد ٣٤٢ - الثمن ٥ جنيهات

صدر العدد الأول فى مايو ١٩٧٠ برئاسة تحرير سعد الدين وهبة

المراسلات

القاهرة، باب اللوق، ١٨٣ شارع التحرير، 'عمارة ستراند'، الدور الثالث، رقم بريدى ١١٥١٣

هاتف وفاكس: ٢٧٩٤٨٢٣٦

Email: thaqafag@gmail.com

موقع المجلة : www.althaqafahlgadidah.com.eg

قواعد النشر فى المجلة

- ترسل المادة، مطبوعة ومراجعة، على البريد الإلكتروني للمجلة أو على أسطوانة مدمجة، علمًا بأن المجلة لن تلتفت للأعمال المكتوبة بخط اليد.
- لا تنشر المجلة أعمالًا سبق نشرها بأية وسيلة: ورقية أو إلكترونية.
- يراعى فى الدراسات الأدبية قواعد المنهج العلمي، ولا تقل الدراسة عن ٢٠٠٠ كلمة، ولا تزيد عن ٢٥٠٠ كلمة.
- ترتيب المواد خاضع لاعتبارات فنية فحسب.
- لا تقدم المجلة أسبابًا لقراراتها سواء أنشر العمل أم لم ينشر.

الآراء الواردة لا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة، بل تعبر عن آراء أصحابها.

فنان العدد

زينب السجيني



ولدت زينب السجيني فى القاهرة عام ١٩٣٠. عاشت فى حي الظاهر كما عاشت أيضًا فى حي الحسين والجمالية والأزهر والنحاسين، وحصلت علي بكالريوس الفنون الجميلة قسم الفنون الزخرفية جامعة حلوان عام ١٩٥٦وكذلك تخرجت من المعهد العالى للتربية الفنية عام ١٩٥٧ وحصلت على الدكتوراه فى فلسفة التربية الفنية عام ١٩٧٨

تمتاز أعمال السجيني بالانشغال بالمرأة التي تعد بؤرة لوحاتها، وسنرى تنوعات هائلة للمرأة المصرية وأدوارها المتعددة، حيث نراها مرة طائرا يحلق وحده فى فضاء لا ينشغل به أحد، كما احتلت المرأة مساحة متسعة فى لوحاتها، فيظهر فيها فيض المشاعر التى تنبع من الأم المصرية عبر لغة تشكيلية تتميز بالبساطة العميقة وتطرح لوحاتها بلاغة تشكيلية مصدرها الأم المصرية بملامحها التى تكتسب صدقا وجمالا من خلال علاقتها بماضيها البعيد وحاضرها الزاخم بالجمال، كما تعكسه لوحاتها البديعة التى لا تكف عن البوح بأسرار الفن وعظمته.

بداية القول

مسعود شومان

ما – سى – رع، أم ديار العرب .. أسئلة جمال حمدان الشائكة

لكل سطر فى "شخصية مصر" ظله، فالكتاب بأجزائه لا يطرح إجابات فائضة على أسئلة علمية فحسب؛ لكنه يثير أسئلة متعددة لا تسكن عند الجغرافيا وإحداثياتها، ويجوب الأرض ويقرأ الملامح ويطير بين صحاريها ومياهها، يضع أيدينا على طبقاتها فنحس الصخور ونسيح معه فى روح ناسها ونرسم بعقولنا خريطة المجتمع المصرى، فالسؤال فى كتبه يكتسب مشروعية كبرى، حيث تتقهقر الإجابات الجاهزة وتتكاثر الأسئلة وتدخلنا من باب الجغرافيا إلى الجيولوجيا ومنها إلى الأنثروبولوجيا التي تعمق الإضاءات الواعية للسلالات وتشكلها وثقافتها ذات الطبقات والراقات المتراكبة.. ومنها للعمارة والسكان، ففى الخريطة التى رسمها للمجتمع المصرى يبدأ بسكان مصر مؤكدا أن تاريخها أطول تاريخ سكانى معروف، وهو تاريخ زاخر بالتقلبات والذبذبات الكمية والنوعية، حافل بالتجارب والسياسات السكانية المخططة والعفوية، مما يجعلها صاحبة أطول تجربة سكانية فى العالم بل معمل تجارب ديموجرافى تاريخى، لكنه حى، سابق غير مسبوق، ولا مثيل له فى علم السكان؛ فتجربة مصر الثرية فى هذا السياق لم تكن "دار هجرة وحركة"، بل "دار استقرار وإقامة "، وفى الوقت نفسه "دار كثافة"، أى مزرعة سكانية بالغة التكثيف والتزاحم؛ حيث تبدو بيئتها المائية ورقعتها الضئيلة وسط اللامعمور الصحراوى كصوبة طبيعية وزراعة بشرية، وتستمد مصر شخصيتها السكانية من الخلفية التاريخية والأرضية الجغرافية أكثر مما تستمدها من تشريح الجسم السكانى ذاته، ولعل هذه المناقضة الشكلية هى ما تمنح مصر شخصيتها السكانية مما يجعلها انبثاقاً منطقياً لتفاعل خصوصية المكان وعمومية السكان .

إن العودة لقراءة مشروع جمال حمدان ضرورة ثقافية ووطنية فما سطره يفتح أبوابا مهمة لقراءة شخصية مصر قديما؛ لكنه لا يتركنا فى الماضى بأحلامه وراقاته وحكاياته، بل يعبر بنا لحاضرها ومستقبلها، وقراءة جمال حمدان لا يجب أن يقف عند الجغرافى الذى عرك إحداثياتها وحدودها وصخورها ومياهها فكانت عبقريته التى تمظهرت فى رؤيته للجغرافيا البشرية، بل علينا أن نمعن النظر فى الأفكار التى ما تزال صالحة لإثارة الدهشة ومنها رؤيته الاستراتيجية التى تجلت فى ربط العنصر البشرى بالجغرافى

بالحضارى عبر رصد تاريخى لا يعدم الإحاطة الأنثروبولوجية بمعناها الذى يرى ذلك الكل المركب فى عجينة متشابكة تتمثل فى شخصية مصر.

ينطلق المفكر العظيم جمال حمدان من تمعن التفاصيل وجمع الفسيفساء؛ ليرسم خارطة كلية لمشهد يجمع الأرض بالإنسان بالثقافة، من هنا تتمحور رؤاه الثاقبة التى كانت ترى النتائج بعد أن مهدت لها الأسباب، فمن قضية لأخرى يدفعنا للسؤال وحين نهم بالإجابة لا نجد إلا أسئلة جديدة، مصر فرعونية أم عربية ؟ ما مصدرية أسماء البلدان، كيف صنع اليهود أكاذيبهم، ما محددات شخصية مصر، فوراء كل إجابة سؤال ومع كل سؤال تتوالد الأسئلة، فحين يتحدث عن أسماء الأماكن فى مصر يؤكد أنها لا تحتفظ ببقايا تأثيرات العناصر الدخيلة الغابرة إلا لماما؛ فقد لفظتها فبادت ولم تصل إلى جغرافيتها المعاصرة ولم يبق إلا أقلية من الأسماء المصرية القديمة وأغلبية من الأسماء العربية، وبعض الأسماء التى تبدو عربية ليست إلا تعريبا لجذور مصرية قديمة مثل قوص والقوصية وقنا، وقلما يذكر اسم عربى على أعلام فرعونية أو قبطية، وفى معرض كلامه عن اسم مصر فيذكر أن اسم مصر لم يكن مشتقا من مسرى شهر فيضان النيل كما ذهب "ماسبيرو"، ويرجح أن يكون اسمها مستمدا من ثلاث مقاطع هى ما - سى - رع بمعنى بلد أبناء الشمس، كما وضع حول اسمها إضاءات أخرى تطرح علينا أسئلة جديدة حول اشتقاق اسمها وتجذيره، ومن اسم مصر إلى أسماء القرى والصيغ الثابتة المكررة، هكذا تأخذك المتعة المعرفية لتصل بك إلى واحد من أهم طروحه الذى عنونه بـ "بين الوطنية المصرية والقومية العربية، بين الاستمرار والانقطاع" وفيه يطرح سؤالا مهما، أين الحقيقة فى عروبة مصر، أين هى من الفرعونية القديمة ؟ أهناك حقا فارق بين العربية شرق السويس وغربها كما يزعم البعض، فإذا بدأنا من البداية؛ فإن أول ما يواجهنا هو أن الفرشة الجنسية الأساسية التى كانت تغطى نطاق الصحارى فى العالم القديم من المحيط للخليج كانت تنتمى إلى أصل واحد، وفى هذا الإطار كانت الحركة والهجرة والترحل ظاهرة دائمة، ومن ثم كان الاختلاط الجنسى أساسيا ولا محل لعزلة أو نقاوة؛ فشعوب المنطقة قبل العرب والإسلام أقارب انفصلوا جغرافيا ابتداء من العراق إلى الشام إلى الجزيرة العربية، ومن مصر إلى المغرب والسودان، والتوطن المحلى، والمؤثرات الدخيلة الموضعية، والتزاوج الداخلى الذى حدث بعد ذلك لا ينتج أكثر من ابتعادات محلية ضئيلة لا تغير من وحدة الأصل الدموى وتجانس العرق فى كثير، وإن تطورت اللغات والألسن ما بين سامى وحامى، ويظل العالم العربى أو بيت العرب الجغرافى الكبير هو دوار العرب، وهنا تثور الأسئلة عن الاختلافات فى البنية الجسدية التى رصدتها الأنثروبولوجية الفيزيقية وكذا التباينات اللغوية الواسعة التى أقرتها علوم اللغة وكذا الأنثروبولجيا اللغوية، فهل قاده الانحياز الإيدولوجى إلى هذه النتيجة أم أن الأمر بحاجة إلى بحث، هكذا تدفعنا أفكاره فى كل كتاب إلى طرح الأسئلة.

لقد ترك لنا جمال حمدان كنزا من الكتب نذكر منها: دراسات فى العالم العربى ١٩٥٨- أنماط من البيئات ١٩٥٨- دراسة فى جغرافيا المدن ١٩٥٨-المدينة العربية ١٩٦٤- بترول العرب ١٩٦٤- الاستعمار والتحرير فى العالم العربى ١٩٦٤-اليهود أنثروبولوجيا ١٩٦٧- شخصية مصر ١٩٦٧- استراتيجية الاستعمار والتحرير ١٩٦٨- قناة السويس ١٩٧٥

أفريقيا الجديدة، القاهرة ١٩٧٥- موسوعة شخصية مصر: دراسة فى عبقرية المكان؛ وحين نقدم عن عالمنا الكبير جمال حمدان هذا الملف - بمناسبة مرور ربع قرن على رحيله الفاجع وتسعين عاما على مولده؛ فإننا نذكر بعلم جليل من أعلامنا وشخصية فريدة بحاجة لتذكرها وتذكير المصريين بها وطرح الأسئلة من جديد حول مشاريعه العلمية التى ما تزال قادرة على فتح أفق جديد للسؤال، بل ومنحنا إضاءات ثرية حول حاضرنا ومستقبلنا ونحن نعيد رسم "شخصية مصر".



قراءات نقدية



الثقافة الجديدة
مارس 2019 ـ العدد 342

الواقع وما وراءه..
علاقة معتادة بين الأحياء والأموات

د. محمد عبد الباسط عيد



يؤشر العنوان لمستوى من التصور لا يكتفى برصد الواقع المباشر، وإنما يتجاوزه إلى ما وراءه، وما "وراء القمر" هو ما لا يُرى، وما قد نطمح إلى رؤيته ومعرفته؛ قد ندّعى معرفة فيزيقية بالقمر، ولكننا -بالتأكيد- لا نعرف المجهول الذى وراءه، وإن كان القمر وما وراءه أكثر أنسًا، بطبيعة الحال إذا قورن بما "وراء الشمس"، الذى يثير فى النفس الانقباض، كما تشير الثقافة العامة فى علاقتها بالدولة البوليسية..!
نحاول هنا مقاربة هذه المجموعة باعتبارها خطابًا كليًا، تقدّم كلّ قصة فيه باعتبارها وحدة فى الخطاب، أو جزءًا من كلّ أكبر منه. ولعلّ الـ"ثيمة" الأساسية فى هذه المجموعة تتمثل فى التقاء أرواح الراحلين، التى استقرت هناك "وراء القمر" بالذين يحيون تحت ظلال القمر؛ حيث العالم المعيش، والعلاقة بين العالمين علاقة وصل لا فصل، يتصل هؤلاء بأولئك، ولا تُقدّم هذه العلاقة باعتبارها خرافة، كما لا تقدم باعتبارها ضد الواقع، أو هروبًا من استحقاقاته، ولكنها تُقدَّم باعتبارها ممارسة معتادة، لا يستغربها الأحياء من الأموات، أى أننا إزاء مزج بين عالمين، ببساطة تبدو كالحقيقة، أو حقيقة لا تحتاج إلى من يبحث فيها أو عنها.
ورغم أنَّ هذه "الثيمة/ المعتقد" ترجع إلى التراثِ الفرعونى، وقد نجد أثرَهَا


قراءة فى المجموعة القصصية "ما وراء القمر" لمحمد سلماوى



ممتدًا فى الواقع المعيش، رغم ذلك فإن توظيفها القصصى لا يخلو من نزوع "ما بعد حداثى"؛ يرمى إلى تذويب الثنائيات الكبرى المتناقضة أو المتعارضة؛ حيث يعلو منطقُ التداخل لصالح التكامل، ولصالح رؤى أكثر حضورًا وانسجامًا، وربما أكثر تصالحًا، وأكثر واقعية أيضًا؛ فإذا كان الأحياء يتأثرون بالأموات بشكل ما، وإذا كان حضور الأموات فى الحياة ملحوظًا ومؤثرًا؛ فما من فائدة تُرْجى فى إنكار هذا التلاقى بادّعاء مناقضته للعقل أو العقلانية، أو حتى الواقعية.

تقع المجموعة فى ثلاثة أجزاء، يضم كلّ جزء ثلاثَ قصص، تشكل كلُّ ثلاثية وحدة قصصية شبه مستقلة، يضع لها النص عنوانًا خاصًا بها؛ تأخذ الأولى عنوان: "الكتّاب لا يموتون". وتأخذ الثلاثية الثانية عنوان: "دماء البحر"- أما عنوان الأخيرة فهو: "رسائل ما بعد الرحيل".

تضعنا العناوين الرئيسية والفرعية، بالإضافة إلى الـ"ثيمات" الموضوعية للأقسام الثلاثة إزاء كتابة يمكن وصفها بـ "الواقعية"، وهى غير ما نعرف من "الواقعيات" النقدية أو الاشتراكية، أو السحرية أو غيرهم؛ إنها واقعية تنظر إلى الواقع كما هو، لا تنتقى منه بعضَ مفرداته دون بعض؛ تتعامل معه فى كليته، قد تنتقده، وهى بالتأكيد تفعل، ولكنها تفعل ذلك ضمنَ نظر كلى تصالحى، يلتقى فيه ظاهرُ الواقعَ المنظور بباطنه غير المنظور، يلتقى فيه ما يمكن ضبطه واختباره بما يبدو عصيًّا على الضبط والاختبار؛ حيث يلتقى الأحياء بالأموات، اتصالا وتواصلا لا يعرف انقطاعًا، ولا يقتصر على غرض دون آخر من أغراض الحياة.

إنها "واقعية" ترتكز على الواقع بشخوصه الحقيقية غير المتخيلة، تنتقل من الواقع إلى الفكرة، ومن الفكرة إلى الرؤية، وليس العكس؛ فالفكرة تُولد من الواقع ومن مشاهده، وقد يكون هذا الواقع تجربة ذاتية للمؤلف الذى يتّحد بالراوى، وقد يكون حدثًا تناقلته الميديا بأشكالها المختلفة... إلخ.

ولعل من المفيد هنا أن نتوقف إزاء القصة الأولى: "لحظة الحقيقة من يوميات رحلة إسبانية"؛ ففيها نجد حضورًا مؤثرًا للموتى فى عالم الأحياء، يتعامل معه الجميع بواقعية عادية؛

الكوريدا منطقة وسطى بين أكبر ضدين.. الحياة والموت



فرؤية "يوسف إدريس" بعد سنوات من موته فى حلبة مصارعة الثيران يلفت انتباه الراوى أولَّ مرة فحسب: "مالت على الرجل الذى يجلس إلى جوارها لتهمس له بشىء ، فلمحْته لأول مرة. يا إلهى ! إنه يوسف إدريس". (ص١٣). وبعد هذا الاندهاش، يلتقى الراوى بـ"يوسف إدريس" ويجلسان معًا بصحبة جمع من الأصدقاء، يتحدثون دون أى أثر لاندهاش الراوى أو غيره، وكأنّ وجود الأموات فى عالم الأحياء والتحدث إليهم والجلوس معهم على مائدة الطعام أمرًا طبيعيًّا مفروغًا منه.

وحين يلتقى فى واقع محدد الماضى بالحاضر، التقاء الأحياء بالأموات فهذا يعنى أن الزمان سيغدو شديد التكثيف، وتكتسى الأحداث بشىء غير قليل من الغرابة أيضًا؛ فإذا تقبَّل المنطق أن يلتقى على مائدة طعام واحدة الأحياءُ بالأموات، فلا عجب إذن أن نشاهد الماضى حاضرًا، بل أن نشاهد الماضى لحظة حدوثه ونطلع فى الوقت نفسه على مصادره التى شكّلته:

"قال يوسف إدريس إنه مهتم بمصارعة الثيران، فقلتُ له: "أعلم ذلك، فروايتك التى نشرتها عام ١٩٦٤ تدور بأكملها حول مصارعة الثيران... قال: إنى لم أكتب الرواية بعد! ثم قال: "لقد حضرتُ منذ أيام عرضًا شيقًا لمصارع اسمه أنطونيو أصيب فى نهاية العرض إصابة خطيرة ونقل إلى المستشفى... صَمَتَ لحظة ثم قال:" لقد هزتنى هذه التجربة بشكل عنيف".

عجبت لحديث يوسف إدريس، فما حكاه لتوه هو بالضبط أحداث روايته التى قرأتها منذ حوالى ٢٥ سنة، قال:"لقد اكتملت الآن أحداث الرواية فى ذهنى، لكنى كنت أبحث لها عن عنوان هل سمعتك تقول:"رجال وثيران"؟ إنه عنوان جيد، هكذا سأسميها". (ص ٢٠)

تؤكد المحددات الزمانية هذه المفارقة؛ فـ"يوسف إدريس" توفى فى ١٩٩١م ، وانتهى من روايته "رجال وثيران" عام ١٩٦٤م، والراوى قد قرأها بهذه النهاية منذ خمسة وعشرين سنة. كلّ هذه الحقائق التاريخية الصلبة، وبطريقة توزّعها على جسد النص تؤشر لهذه المفارقة على مستوى التلقى فحسب؛ لأن تجاوزها على مستوى السرد والحوار يؤشر لهذه الواقعية التى تستسيغ هذا الحضور أو تستسيغ هذا الواقع الذى يبدو طبيعيًّا، لا يلفت انتباه أحد.

تأتى الحوارات التى تدور بين الراوى ومصارع الثيران و"يوسف إدريس" لتؤكد هذا الفهم؛ فحلبة المصارعة مكان تلتقى فيه الحياة بالموت فى لحظة واحدة، يقول يوسف إدريس:

"إنّ "الكوريدا" هى منطقة وسطى بين أكبر ضدين وهما الحياة والموت.. المنطقة التى تتقابل فيها الحياة مع الموت دون أن يعرف أحد من الذى على قيد الحياة ومن الذى فى عالم الأموات ".

تبدو "الكوريدا" حالة مشخصة لهذا المعنى؛ إنه عالم واحد، يلتقى فيه الأحياء بالأموات، ورغم حقائق التاريخ التى تشير بوضوح إلى امتداد زمنى أفقى يفصل بين الحياة والموت، إلا أن الحقيقة غير ذلك تمامًا؛ فهذا الذى نسميه حقائق زمنية أو تاريخية هو فى جوهر الحياة، لا قيمة له؛ فالحقيقة أنّ الموت ممتزج بالحياة، وأنّ الحياة ممتزجة بالموت.

تتكئ قصص المجموعة على وقائع محددة، قد تكون عامة، أو خاصة تتعلق بالراوى الذى يتداخل صوته - فى بعض القصص- بصوت المؤلف، مما يضعنا إزاء إشكال "القصة السيرة" أو "المشهد السيرة"، وقد نجد الإحالة مباشرة فى عنوان القصة، كما فى "لحظة الحقيقة.. من يوميات رحلة إسبانية" و"اسم هان" ، وهو التقطيع الصوتى الدلالى لاسم المطربة "أسمهان".

وهنا، يمكننا الحديث عن مشاهد من

سـيرة ذاتية أو غيرية تقدّم – فنيا- بشكل ذاتى؛ حيـث يظل المتلقى مشـدودًا معظم الوقـت إلـى العالـم الخارجـى، وتتـراوح العلاقـة بـين النـص والعالـم الخارجـى اقترابـًا وابتعادًا من قصة لأخـرى. وتبعًا لهـذه العلاقـة يبـدو حـظّ القصـة مـن الانفصال عـن الواقع والاسـتقلال الفنى والجمالـى أو التعبيـر المباشـر عنه؛ ففى القصـة الأولـى "لحظـة الحقيقـة.. مـن يوميات قصة أسـبانية" نحن إزاء مشاهد مـن سـيرة ذاتيـة خاصـة، قـد لا يعرفها المتلقـى، وهـى لذلـك أكثـر اسـتقلالا ، ولهـذا تبـدو "الثيمة" المركزيـة – "العلاقة بـين الأحياء والأمـوات وراء القمـر"- أكثر فاعليـة، وتحقيقـا لمعنـى التواصـل بـين العالمين.

ولكننـا – فـى المقابـل- قـد لا نجـد الاسـتقلال نفسـه فـى القصـة الأخـرى "اسـم هـان" التى يعيد فيهـا النص تقديم مـا يقول إنـه الحكايـة الـ"حقيقية" لقصة المطربـة الشـهيرة، التى تكلم الراوى من العالـم الآخـر/ وراء القمـر وتُملـى عليه هـذه الــ "الحقيقة"، أو هذه السـيرة التى ترويها أسـمهان عبر بنية الرسـالة ، وهى بنية تجعـل الراوى مجرد وسـيط، يتصل بأسـمهان أو تتصـل به أسـمهان من وراء القمـر. قد لا تخلـو بنية الرسـالة بذاتها مـن دلالـة حجاجيـة، خاصة حـين يكون مرسـلها فـى العالم الآخـر، ولا حاجة له غيـر تقديم الحقيقـة لعالم قـد كان فيه، ولـم يعـد الآن محكومًـا بقوانينه.

تثيـر هـذه القصـة "اسـم هـان" إشـكال العلاقـة بـين القصـة الفنيـة والحقيقـة التاريخيـة؛ فهـى تُقـدّم مـا يوصـف بالحقيقـة التاريخيـة، هـذه الحقيقـة التـى تقـف علـى النقيـض مـن الحقيقة الخياليـة، والمؤكـد أنَّ إعـادة تقـديم الحقيقـة التاريخيـة مطابقـة للواقـع هو عمل مـن أعمال السـرد التاريخى، وليس السـرد القصصى الـذى عمـاده الخيال؛ فالفـن -كمـا هو معـروف- يعيد تشـكيل الواقـع وتنمية الوعى بـه عبر تكثيفه فى نصٍّ ما، وهذا يعنى أنّ الشـخوص تتسـع لتمثـل سـواها، وأنَّ الأفعال أيضًـا تُختار ويُعـاد تنظيمهـا بحيـث تحقـق الوظيفـة المـراد تحقيقها.

تضعنـا بعـض القصـص – فـى القسـم الثانـى خاصـة "دماء على البحـر"- إزاء ما يمكـن وصفه بالصـورة/ الحدث، غير أننـا سـريعًا مـا نجد أنفسـنا وراء هذا الحـدث؛ أى أن القصـة تحـاول أن تبحث عـن الجوانـب غير المنظورة مـن الحدث؛ فهى قد تختار حدثًا شـهيرًا، انشـغلت به الميديـا وقدمتـه بكل مـا لها مـن قدرات ومؤثـرات، لكنها لـم تتوقـف إزاء الأبعاد الإنسـانية التـى تكمن خلـف هذا الحدث أو هذه اللقطة المأسـاوية الشـهيرة، وهذا مـا يحـاول قصص هـذا القسـم إنجازه؛ نجـد ذلـك بشـكل خـاص فـى "أطفـال الشـاطئ" الذى تضمن عنوانًا فرعيًّا دالا علـى المرجعيـة الخارجيـة وهو: المشـهد الأول: يونيـو ٢٠٠٦ "هـدى غاليـة". وفيه يعيـد النـص سـردًا مـا قدمتـه الميديـا التليفزيونيـة لصراخ الفتـاة "هدى غالية" علـى شـاطئ بحـر غـزة، الـذى قصفـه الطيران الإسـرائيلى وأنهى حياة عائلتها، وهـو مـا يتكرّر مـرة أخرى مـع مجموعة مـن أطفـال غزة فى يوليـو ٢٠١٤م، وهذا هو المشـهد الثانى، ويبتعد المشـهد الثالث وعنوانـه ٢١ طلقـة عـن شـاطئ غـزة، ولكنـه لا يختلـف عنه كثيـرًا ؛ فهو يتناول قتـل "داعش" أحد عشـر مصريًّـا قبطيًّا علـى الشـواطئ الليبية.

لعـل الرؤيـة المهيمنـة علـى هذا القسـم بكاملـه هـى بـراءة المقتوليـن علـى اختلافهـم، والتقـاء القتلة وتشـابههم علـى اختلافهـم أيضًا؛ فلا فـرق بين قتل أطفـال يلهـون علـى شـاطئ، أو بسـطاء يكـدون لكسـب قوتهـم وقـوت أطفالهم، لا فـرق بـين "إسـرائيل" فـى الأولـى ولا "داعـش" فـى الأخـرى؛ فهـذه وتلـك تنظيمـات ضـد الإنسـانية.

وفـى هـذا الإطـار قـد يتسـاءل المتلقـى حـول قـدرة النص علـى الإضافـة الفنية إلـى الصـورة التليفزيونية؟ ومـا الجديد الـذى قدمتـه مشـاهد قصة "دمـاء على البحـر" عجزت عنه الصـورة التليفزيونية بـكل مؤثراتهـا؟ وهـل صـراع المصور بين عملـه الـذى يفـرض عليـه نقـل الحدث بسـرعة إلى العالم، وإنسانيته التى توجب عليـه التعاطف مع هذه الفتـاة التى قُتلت عائلتهـا قصفًا، كاف لوضـع هذا الحدث الشـهير فـى أفق خيالـى أرحب؟

يمكـن للمتلقـى أن يتوقـف إزاء هـذا المسـتوى، ويمكنـه أيضًا، ببعـض التأويل، أن يمتـد بهـذا الصراع إلى مسـتوى أكثر تركيبًا؛ فيه يجد الإنسـان المعاصر نفسـه محاصـرًا بـين أن يسـتجيب لعاطفتـه الإنسـانية النقيـة التـى تفـرض عليـه التعاطـف المباشـر مـع المفجوعـين، وأن يسـتجيب لشـرائط العالـم الـذى يعيش فيـه، حيـث هيمنـت وسـائل الاتصـال وبلاغـة الصـورة وحاجـة العالـم إليهـا.

وهنا تبدو الصورة الشـهيرة للفتاة "هدى" علـى شـاطئ غزة رمـزًا لا يخلـو من بعد حجاجـى علـى هـذا المعنـى الكبير.

لنقـل إن هـذه المجموعـة – بشـكل عام- تعـد تمثيـلا لأدب يحـاول أن يـوازن بين الإخبـار والإيحـاء، ينحـاز إلـى المضمون بقـدر بعـده عـن الشـكلية، ويضـع يـده علـى أبعاد مـن مآسـى الواقـع المصرى، قبـل الثـورة وبعدهـا، مـا صاحبهـا مـن تضحيـات ومـا أعقبها مـن آمـال، ولعل هـذا مـا يفسّـر لنـا هـذا التوسـع فـى الإحالـة علـى الواقـع، ليـس فقـط عبر عناويـن القصص، ولكن عبـر الإحالة إلى شـخوص الواقـع، الذين يعلمهـم المتلقى، مثـل يوسـف إدريـس ونجيـب محفـوظ وأسـمهان، أو عبـر الإحالـة إلـى أحداث تفاعـل معهـا القـارئ وتابـع تفاصيلهـا ومآسـيها كحدث استشـهاد عائلـة كاملة علـى شـاطئ غـزة، أو استشـهاد أحـد شـباب ثـورة ينايـر، أو فـرار الشـباب المصـرى العربـى إلـى أوربـا... إلخ.

لنقـل إذن إننـا إزاء سـرد يحـاول استشـراف هـذا الأفـق الواسـع الـذى تبـدى قبل الثـورة وبعدها، وهـو بالتأكيد أفـق خصيب، يحتاج إلـى مزيد من العمل والجهـد، لتمثلـه من ناحيـة، ولوضعه فى أفـق خيالـى أوسـع مدى.

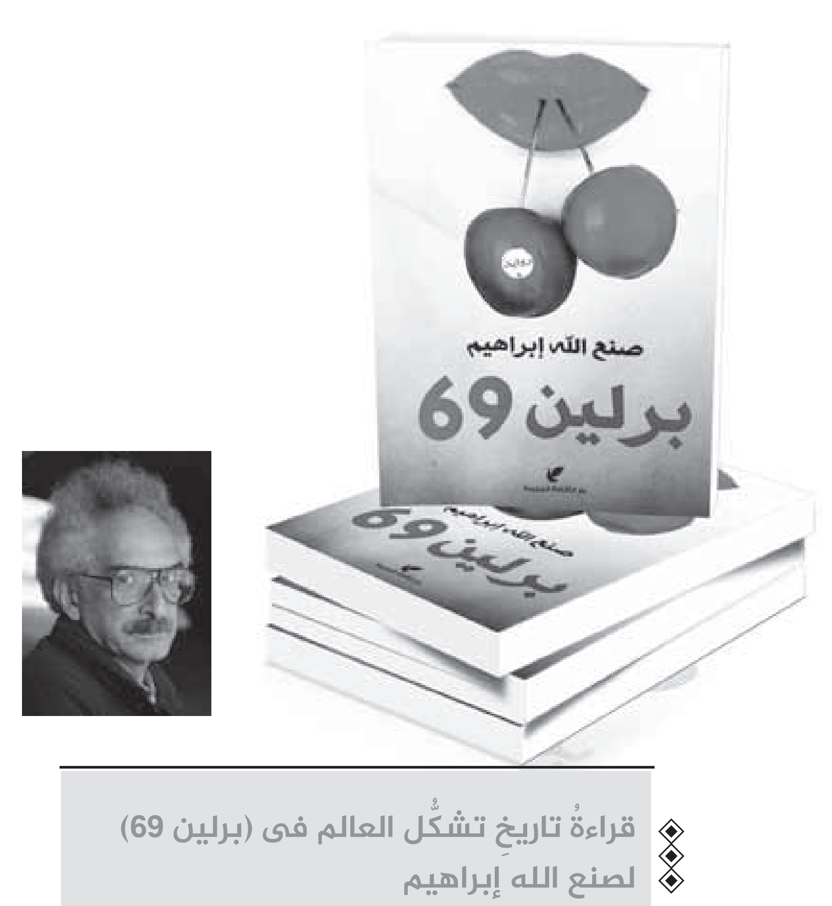
محمـد سـلماوى: مـا وراء القمـر، الـدار المصريـة اللبنانيـة، القاهرة، ٢٠١٥.



الحقيقة التاريخية تقف على النقيض من الحقيقة الخيالية

بين البناء الجمالى والتوثيق الاجتماعى وسؤال الآخر

حمزة قناوى



قراءةُ تاريخِ تشكُّل العالم فى (برلين 69) لصنع الله إبراهيم

تستحضر الرواية سؤالاً مستمراً عن دور الكاتب فى المجتمع

تمثلُ رواية «برلين ٦٩» لـ(صنع الله إبراهيم) ملمحًا أدبيًا جماليًا خاصًا؛ يستحق أن نتوقف أمامه ونبحث فى جمالياته، خاصةً أن المؤلفَ قد صرَّحَ بأن أحداث الرواية أخذت تتفاعلُ بداخله لأكثرَ من أربعين عامًا، وأنه ينظر إليها بوصفها أحد أنضج أعماله، مؤكدًا استقصاءهُ للحياة الألمانية خلال السنوات الثلاث التى عاشها فى ألمانيا وكان يُسجِّلُ فيها كلَ ما يراهُ ويشاهده (١)، وذلكَ يدفعُنا للبحث فى السؤالين التاليين: الأول: ما المميز فى هذه الرواية من حيث طبيعتها الأدبية والجمالية؟ والآخر: ما موقعها من أعمال صنع الله إبراهيم فى معماره الروائى المتعدد؟

يلفتَ نظرى أنَّ الروايةَ تستحضر سؤالَ دور الأديب فى المجتمع، وإذا ما تخطّينا النظَرة التقليدية حولَ التزام الكاتب تجاه القضايا الاجتماعية والإنسانية، وهو أمرٌ مفروغٌ منه بالنسبة لكاتب بقيمة صنع الله إبراهيم، فإن مقولة الناقد الفرنسى (تين): «إن العَظمَة التاريخيةَ والاجتماعية تتساوى مع العظمة الفنية؛ فالفنانُ ينقل الحقيقة كما ينقل بالضرورة أيضًا حقائقَ تاريخيةً واجتماعية» (٢)، ومن ثمَّ ننظرُ لرواية «برلين ٦٩» بوصفها عملًا يستمدُ قيمتهَ الجمالية من استقرائيته التاريخية لأحداث ووقائع حياة الألمان الشرقيين فى العام الذى تشير إليه «١٩٦٩م»، ولعلنا نلاحظُ اختيارَ المؤلف لجمهورية ألمانيا الديمقراطية، المعروفة بتبعيتها للكتلة السوفيتية الشرقية فى تلك الفترة وحتى ١٩٩٠م، وطوالَ هذه الفترة كان الحزبُ الحاكم «حزب الوحدة الاشتراكى الألمانى» هو المهيمنُ على مَقاليدَ الأمور، قامعًا لكل حركات العمل السياسى، وهى فترةُ نَشاطِ الحرب الباردة بين الكتلتين

الشرقية والغربية.
اختيار المؤلف لهذه الفترة يستحضرُ هبوطَ نَجم النَاصرية بهزيمة ١٩٦٧م، وبداياتِ انحَسارِ مد المشروع القومى الناصرى، وفى الوقتَ ذاته انحسارَ نجاحات اليسار فى السلطة عالميًا مقارَنَةً بحياة المواطنينَ فى النُّظم الرأسمالية، ومن ثَمَّ فإنَّ أولَ ما يُكسِبُ الروايةَ طعمَهَا الخاص اللحظةُ الزمانيةُ – المكانيةُ ذاتَ الخلفيةِ التاريخيةِ المحدَّدَة التى يقبضُ عليها المؤلف ويبدأُ فى سردهَا من مَنظورٍ يستحضرُ وقائعَ العالم العَربى الذى يعيشُ ترددية نظاميةً بينَ اليمين واليسار، حتى صارَ الحلمُ لدى شبابه هو الهرب من هذا الواقع الذى لا يبدو فيه أملٌ للإصلاح، يقول الراوى: «ليسَ من الصعب معرفة ما كان يدور فى أذهان الشبان المصريين الذين ابتلعتهم مياه البحر الأبيض المتوسط طوال سنوات التسعينيات من القرن الماضى والعشر الأول من القرن الجديد، أثناء محاولة التسلل إلى البلاد الأخرى. فلن يتعدَّى الحلم بالعمل والسكن والحياة الكريمة. لكن الأمر لم يكن كذلك فى عام ١٩٦٩ رغم الآثار التى تركها العدوان الإسرائيلى قبل عامين».
ربما البعد الزمنى بين الأحداث ١٩٦٩م، وأربعين عامًا بعدها على الكتابة هى ما سمحت بوجود حالة من التحليل العميق المستبصر بحال كل من: (ألمانيا – مصر) فى تلك الفَترة، وأيضًا حالُ مصر الآن، نسترجعُ بهدوء مَقولةَ «حازم النجدى» – أحد أبطال الرواية فى سؤاله عن حال القاهرة: «أجاب: كئيب. الناس فقدت ثقتها فى كل شىء. والاتحاد الاشتراكى شبه مجمد. والناس أصبحت تعادى كل ما له علاقة بكلمة اشتراكية»، ويطلق المؤلف لرؤيته العميقة المستبصرة للنقد والتحليل لأخطاء التطبيقات الاشتراكية سواء فى مصر، أو فى ألمانيا الشرقية، التى ربما لو أمعنَّا النظرَ لوَجَدنا بينهُمَا تشابهًا من حيث أسبابها – التضييق الأمنى وعدم سماع الرأى الآخر والاستئثارُ بالرؤية الأحادية – فى كل من مصر وألمانيا الشرقية، وإن كانت ظُروفُ مصر صعبةً بعد هزيمة ١٩٦٧م، فإن الواقع الألمانى "المُدمَّر" منذُ الحرب العالمية الثانية والتفرقة بين أبناء البلد الواحد بفاصل يمنع التنقلَ بينهما –بينما يسمح بذلك للأجانب بذلك– هو أمر يستحقُ التأمُّل.



الرواية لا تقوم على السخرية أو العبث لكنها معايشة للواقع

إذن تقدم الرواية تأكيدًا على تقارب الفهم الإنسانى، وعلى تشابه الرؤية للإنسانية التى ينطلق منها المؤلف فى تحليله للواقع العالمى– وخاصة أن صنع الله له رصيدٌ فى روايات الحوار الحضارى– ومحاولته تحليل واقع الإنسان فى العالم تمامًا كما يُحلِّلهُ فى مصر، ليقدم بذلك رؤيةً عالميةً لواقع يبدو أنَّه غيرُ راض عنهُ، وتَتَّضِحُ هذه المُفارقة وتوحد الإنسانية بالنسبة لَهُ عندما يقول (صادق الحلوانى) البطلُ الرئيسى للرواية: «اعتذرت العجوز قائلة: انشولدينج، آسفة. ونغّمتها كما تفعلُ سيدات باب الشعرية فى القاهرة عندما يقلن :"لا مؤاخذة يا أختى". وظلت المرأة تكرر هذه العبارة كلما اقترب أحد من المكان»، فنوعية الطبقات الاجتماعية واختلافاتها موجودة فى أقطار العالم المختلفة.
إن مشكلات الإنسان وقضاياه متشابهة فى المكان والزمان نفسهما، بيد أن إنسان ألمانيا الشرقية يعانى تحت وطأة الرؤية الواحدةِ لحزبه، تمامًا كما كان يعانى المصريون فى هذا التوقيت من الرؤية الواحدة، وإن كانَ ثَمَّةَ اهتزاز فى النظرة الواثقة فى مصر للنظام الحاكم عقب الهزيمة فإن الأمر لا يختلف فى ألمانيا فى تلك الفترة، من سخط الشباب على وقائع الحياة الرتيبة الخالية من إمكانيات العيش الكريم وارتفاع أسعار المنتجات المستوردة وعدم توافرها أحيانًا. فى حين أن سورًا بغيضًا يفصلهُم عن اقتناء هذه المنتجات وعن مشاهدة حياة مختلفة.

إن الكاتب هنا يتحولُ إلى ناقد ذاتى للممارسات الاشتراكية وللوقائع الاجتماعية ، رغم أننا نعلم انتماءَهُ اليسارى، إنه ناقد ذاتى اجتماعى من خلال نصه الروائى (٣).
تحدث الكثيرون من النقاد عن أن رواية «برلين ٦٩» تحتوى على جانب واضح من السخرية أو العبث، والحقيقةُ أن رُؤيتى للرواية تختلف عن ذلك، فلا أرى فيها سخريةً أو عبثًا، بقدر ما أرى فيها نجاحًا للمؤلف فى أن يجعل القارئ يعايش الواقع الذى أراد أن ينقله إليه، وأن يقرب له مسافات الاختلاف الحضارى، حتى أننا عايشناه بروح تقارب مثيلتها المصرية، فتخيلنا أن بِه جانبًا من السخرية أو العبث، خاصةً فى ظل وجود فكرة مسبقة عن فارق متوهم حول الطبيعة الإنسانية فى جوهرها بين الشرق العربى والغرب الأوروبى – وإن كان أوروبيًا شرقيًا – بينمَا الحقيقةُ أن ما ألمَحَ لهُ البعض هو تأكيدٌ للواقعية، وهو ما أعتقد أن المؤلف قصدهُ فى حديثِه عن شعوره بالنضج فى كتابة هذه الرواية، فَالمجتمع الألمانى الذى يطل علينا بظلاله من خلال كلمات يحرصُ المؤلف على أنَ يثبتَ بعضها بلغةً مكتوبَة بالأحرف العربية ثم ترجمتها، مثل: «دانكة – بيتاشين – كوفيت ميت – روسيت – بيشميت»، وغيرها، وكأننا طوالَ قراءتنا للرواية نشعر بمرور ألمان بجوارنا يلقونَ هذه العبارات ويمضون، وكأن عصا سحرية قد نقلت القارئ من وقته الراهن إلى لحظة أخرى لها خصوصيتها فى الماضى، ومن جانب آخَرَ تحاول هذه المعايشة تحليل أعماقَ الشخصية الألمانية وتفاعلها مع الوافدين الأجانب، ما جعل هذا الأمر البعيد يبدو للقارئ سلسًا وإنسانيًا، ما أوهمَ البعضَ أن هناك عبثًا أو سخرية.
المساحة الجنسية أيضًا –من وجهة نظرى– تتخذ بعدًا مختلفًا عن العديد من روايات المؤلف السابقة، فالأمر يتعدى مجرد الحديث عن الجنس، إلى الحديث عن أنواع العلاقات الجنسية فى المجتمع الألمانى فى تلك الفترة، دون أن يغفل عن التنويه بالشره الجنسى العربى كفكرة، وقد سافر صادق الحلوانى أساسًا إلى ألمانيا باحثًا عن متعة جنسية تحت مسمى دارج فى الوقت الراهن –ولا أعتقد أنه كان كذلك فى الوقت الذى كُتبت فيه الرواية– وهو «النشاط الثقافى»،

فهذه الجملة وإطلاق كلمة «ثقافى» على «جنسى» مسألة وليدة ظواهر اجتماعية محددة انتشرت فى حقبة التسعينيات وغيرها، حتى صار مفهوم «ثقافى» محصلًا للمعنى الجنسى، ولا أعتقد أنه فى أواخر الستينيات كانت الكلمة تحمل ذات المعنى من الإشارة للجنس، لكن على أية حال، لقد استقصت الرواية الجانب الجنسى من منظور تحليلى حول ممارساته وآلية التجاذب بين الرجل والمرأة والطباع والسلوك الغريزى لدى كل منهما.

هل كان المؤلف يحاول أن ينشئَ شخصيةً ألمانيةً نمطيةً بشخصيته «ليندا»، لتصبح نموذجًا ألمانيًا، كما نشير أحيانًا للشخصية المصرية بـ«بهية»، فتكون «ليندا» التى حاولت قدر الإمكان أن تخرج عن حياتها الريفية البائسة التى لا يتعدى دورُها فيها جمعَ الثمار وتقليب الأرض وتقليم الأشجار وغيرَها، لتحاول أن تحيا حياة أكثر رفاهيةً فى برلين، وعلى وعد من «نبيل» بأن يتزوجها فى النهاية ويَرحل بها إلى سوريا، ولعلنا نلاحظ المفارقة بين سوريا فى الوقت الذى تدور فيه أحداث الرواية، وسوريا الآن، وعبر ثنائيات بينَ نَماذجَ مختلفة من العرب وسيدات ألمانيات، كالعلاقة بين «عدنان» و«هيلدا»، و«نبيل» و«ليندا»، و«سوكارنو» و«زيجريد»، وبينما يستمرون جميعًا فى علاقاتهم، تنهار علاقة «صادق الحلوانى» و«إنجمار» فيرى أن «لبنى» محبوبته فى مصر أكثر جاذبيةً له منها، وتبدو هنا «ليندا» برقتها وسذاجتها واستعدادها لأى أمر مقابل ألاَّ تعود لحياتها البائسة فى الريف وكأنها تجسيدٌ تنميطى لنموذج ألمانى أراد أن يلفت الكاتب النظر إليه ويُقدمه للقارئ، وإن كان المؤلف لم يُغفلْ مشكلةَ الوحدة والتعاسة فى هذا المجتمع البائس الذى يواجه صعوبةَ الانفراد بالذات فى يوم الأحد -يوم العطلة هناك- دون دفء العائلة والتقارب بين الأهل والأصدقاء بعكس الحميمية التى نراها فى المجتمعات العربية، فإن نهايةَ الرواية تأتى صادمةً بانتحار «ليندا» عندما يخبرها «نبيل» بأنه عَدَلَ عن قرار زواجه بها، لتنتحر فاقدةً الأمَل فى أى حلم للغد، ولعلَّ الرمزيةَ التى عمَدَ إليها المؤلفُ هى استحالةُ استدامة وبقاء الأوضاع الألمانية الشرقية على هذا النحو، ولو حتى نالت اعترافَ الدولِ



رؤية رمزية تشاؤمية حول مستقبل غامض



العَربية بها- بينما كانت ألمانيا الغربية تدعم إسرائيل، فإن المصير الطبيعى لمثل هذا الوضع أن تنتهى ألمانيا الشرقية وتعود لحضن ألمانيا الغربية، وأن تتحول ألمانيا الشرقية من شرقيّتها وعبر الاتفاق مع القوى الأربع المستعمرة (فرنسا والمملكة المتحدة وأمريكا والاتحاد السوفييتى- فى ذلك الوقت) تتحولُ إلى عضو فى الاتحاد الأوروبى فى تسعينيات القرن الماضى، وإلى عضو فى حلف شمال الأطلسى، على النقيض وفى مواجهة حلف وارسو الذى كان فى وقت قريب يحميها!

ربما يكون تصوُّرى لانتحار «ليندا» مخالفًا لما أراده المؤلف أو المعنى الكامن وراء فعل الانتحار، لكنَّ استقراءَ التاريخ لمصير ألمانيا الشرقية هو ما يجعلنى أميلَ لهذا التصور، على أى حال، يمكننا القول إننا قد أجبنا عن السؤال الأول حول جمالية رواية «برلين ٦٩» بما تقتضيه من خصوصية إنسانية تاريخية مكانية على خلفية إيديولوجية يسارية وانتقاد للتجربة والمرحلة من موقع زمنى يبعد أربعين عامًا من لحظة التمركز حول وقائع السرد ومعايشة أحداثه، وبتصوير فنى بالغ الدقة كسَرَ حدودَ التصادُمِ الحضارىَ والاختلاف اللغوى، ويبقى سؤال: أين موقع هذه الرواية بين أعمال صنع الله إبراهيم، وهل حقًا هى «الأنضجُ» بين أعماله؟

أعتقدُ أن قضيةَ «الأنضج» مسألةٌ يصعُبُ الخوضُ الدقيقُ فيهَا، فإذا كنا نعتقدُ أنه منذ رواية «اللجنة» وما بعدها، ثم الروايات التى اتَّخَذَت طابعَ الحديثِ عن هموم العالم العربى كـ«بيروت - بيروت» و«وردة»، ثم الانتقال إلى الصدام الحضارى فى روايات «القانون الفرنسىَ» و«أمريكانلى»، فإن النضج قد تحقق فعليًا فى توالى هذه الأعمال، وفى كل عمل كان يتبع منهجيته «الكولاجية» من جمعَ الأخبار والتحليل للشخصية الإنسانية، وانتقاد أخطاء اليسار دون إغفال ما تقوم به الرأسمالية من سحق لقيمة الإنسانية رغم شعارات الرفاهية التى ترفعها، ومردود ذلك على العالم العربى، لكن فى روايتنا هذه نلمس تقلُّصَ جانب تجميع الأخبار مقارنة برواية مثل «ذات» أو حتى «أمريكانلى»، والتحرر من الضغط حول التحليلات التاريخية، رغم استمرار الخط المشترك بين معظم أبطال أعماله، وذلكَ لكون البطل الرئيسى للرواية يعمل صحفيًا يتنقلُ بينَ وَكالات الأنباء - ولا ننسى أنه تحوَّلَ فى فترة إلى عالم أكاديمى باحث فى التاريخ - لكنه يعود من جديد إلى دور الصحفى، ويظلُّ هناك خطٌ أساسى فى شخصية البطل كقاسم مشترك، وهو رفضُهُ التامّ للارتباط وتكوين أسرة وإنجاب أطفال، فهل يمثل هذا الموقف رؤيةً رمزية تشاؤميةً حول مستقبل غير واضح المعالم للعالم العربى؟ ومن ثم فإن موقع الرواية فى مسيرة المؤلف هى موقع "واسطة العقد" بإبراز آرائه ورؤيته لإنسانية الإنسان وانتقاد الوقائع الاجتماعية والتاريخية التى نلمَسُ بعضًا من نتائجها على وقائع العالم العربى حاليًا.

الهوامش:

١- راجع: موقع اليوم السابع بتاريخ ٣٠ / ١٠ / ٢٠١٤م.

٢- جوناثان كولر: ما النظرية الأدبية، ترجمة: هدى الكيلانى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٩م، صـ١٢٣.

٣ - إبراهيم خليل: فى نظرية الأدب وعلم النص، الدار العربية للعلوم - ناشرون، منشورات الاختلاف الجزائر، ٢٠١٠م، صـ١٥.

موت الناقد ومركزية الذات الساردة

حسام حسين

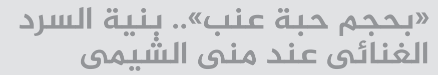


أعترف أننى للآن لم أحسم أزمتى مع النص الأدبى حسمًا مريحًا. فهل نستسلم طوعًا لسلطة النص، ونبحث من خلاله عن آليات نقدية تتسق مع تقنياته وأهدافه، أم إننا نتورط فى إخضاعه لآليات نقدية جاهزة -كلاسيكية غالبًا- نحاول تفسيره على ضوئها؟

بطبيعة الحال قرأت وأدركت أننا فى كثير من الأحيان نقوّلب آليات التلقى من جهة، ونضع الإبداع الأكثر رحابة، فى أطر نقدية أضيق بكثير من أن تستوعب مآلات النص. فتيار الوعى الذى تأسست عليه الرواية، لا يعنى أنه قد تواطأ مع مركزية الذات الساردة، مدعومًا بفعل الاسترجاع القادم من موار الذاكرة. ولا استند بدوره على التحليل العميق لأغوار الشخصية؛ كى يؤسس ما يشبه السيرة، وإنما هى كتابة تستند على الخبرة بأكبر من استنادها على ما هو معروف عن تيار الوعى بالضرورة.

وهنا أعنى خبرة الساردة بشخوص عالمها. هنالك انزلقت أدوات النقد للاعتقاد فى كون المكتوب سيرة ذاتية مكتملة الأركان. وهذا المعنى بطول فعل القراءة تعاطيت معه بتوجس.





«بحجم حبة عنب».. بنية السرد الغنائى عند منى الشيمى

لا أنكر أن "بحجم حبة عنب" رواية تبرز فيها الذات بروزًا مخيفًا، فهى تجسيد مهم لمفهوم الهيمنة، من بداية الحكى إلى منتهاه. تعليق واسترسال، وانفتاح بشكل مطرد على الماضى. بيد أن هذه الهيمنة حين استفاضت فى تحليلاتها، لم تترك مجالًا لتوقع الخطأ، فلا ندرى أى حياد قد تم تأسيسه سردًا، خاصة حال حضورها فى خاطر الآخرين، ودواخلهم اللاواعية، وكيف كانت تقاطعات هذا الآخر فى إطار المنتج الحكائى إجمالًا. وهذا المعنى يكشف إلى حد بعيد كم التلفيق النقدى الذى نمارسه حيال نصوص على درجة من الإرباك.

فالسيرة الذاتية لا تمتلك من ذاتها مشروعية ما تثبت صدقها، إننا نقرأ منطوق الحكاية وليس منطقها، وإن كنا لمسنا المركزية المتطرفة للأنا الساردة، فلنسأل أنفسنا بعيدًا عن كونها سيرة. ماذا فعلت "منى الشيمى" أبعد من بنية السرد الغنائى؛ مضفرًا بتيار الوعى باقتدار لافت؟

على الضفة الأخرى من النهر، وفى توقف قدرى أثناء القراءة. طرحت على نفسى سؤالًا إشكاليًا إلى درجة.. ما هو السقف الذى يمنعنا من تأسيس سيرة يحكيها الراوى العليم؟

لن أسعى لتبديل المواقع، لكن أحسب أن "منى الشيمى" التى أعرف من ذلك النوع الذى يجد ضالته -غالبًا- فى الراوى العليم. الذى يسمح لها بالتحكم والهيمنة على تفاصيل الحكاية وشخوصها. هنالك كانت الرغبة الأهم فى استحضار تيار الوعى؛ كى تحول خرس الذات -هذه المرَّة- إلى صوت عميق، يحمل على كاهله تفاصيل الحقيقة أو يكاد، وليست الحقائق مُسقطة على الآخر. الغريب أن هذه الرغبة لم تقم بتنحية الراوى العليم تنحية حاسمة. وأحسب أن السرد من الداخل كان مطلوبًا لذاته، حتى بدون التوقف كثيرًا عند تيار الوعى كتقنية تتشكل الرواية كشواهد عليه، لكن هناك ثمة حيلة لاشعورية للتأكيد على حضورها



تنطلق الحكاية من مركزية الأنا عبر توريط الراوى العليم

الشخصى فى إطار الحكاية. والذى مع الاستمرار فى قراءتها سيحيلنا للاعتقاد أن الرواية -ظاهريًا- محاولة لتوثيق قصة مرض ابنها وتداعياته. وكأن من الصعب توريط الراوى العليم؛ كى يحكى من الخارج عن أزمة بهذا القدر من الوجع، وببرود من يجلس خارجها أو بالقرب منها. لذا، وعلى سبيل الجملة الاعتراضية أقول:

ليس مسموحًا أن نسأل هنا عن الواقعية، فربما الأحداث والتفاصيل المروية قد تجعل من سؤال كهذا ساذجًا إلى درجة. لكن، أزعم أن الخطاب الضاغط القادم من الداخل الحكائى، الغنى بالتفاصيل، ربما كان يحتاج لراوٍ عليم، مؤكد سينتصر للرابط الإنسانى السابق على فعل الكتابة. ويستطيع بدوره أن يخفف هذا الضغط من خلال آليات الاستباق والاسترجاع والتعليق والانحرافات السردية؛ الساعية لوقف ذلك النزيف المحكى، والذى تجلى فى سرد شرس، وغالبًا غير متصالح.

لكن ما صنعته هذه الرواية كان غريبًا. فلقد وضعت الراوى العليم والسرد من الداخل؛ مضفرًا بتيار الوعى وكأنهما آلية واحدة تبتغى نفس الأهداف. وتنطوى كذلك على نفس المثالب.

فمركزية الأنا كمنطلق للحكاية، تنطوى فى دواخلها على نفس سلبيات الراوى العليم، فمؤكد ستحدث مصادرة على التفاصيل، وترسيخ لأحادية الرؤية، بيد أن الراوى العليم وهنا الأزمة، سيتورط فى إنتاج أحكام قيمة قد تصل لحدود الأحكام المطلقة. لكن السرد من الداخل ينتمى بشكل أو بآخر لمشكل الالتزام، الساعى لإدراك مصداقية ما للحكاية وتفاصيلها.

ربما فى مرحلة ما قبل الكتابة فكرت "منى الشيمى" بهذه الطريقة، ومن خلال معنى الالتزام الكامن فيها نحو الحكاية وشخوصها. ومؤكد كانت تدرك أنها بصدد الوقوف على عتبات المغامرة فى سرد قد يتشكل كسيرة لها. مع الأخذ بعين الاعتبار أن السرد من الداخل قد يجهض إحساسنا بتماهى المتخيل السردى مع الواقعى المحض، بل قد يجعلنا نرى نظرًا لكيمياء الحالة الروائية أنها الواقع بعينه، وهنا -ربما- تكمن أهمية الراوى العليم إذا نجح فى تصدير قيمة القرب المعنوى من شخوص المتن الروائى؛ كى يمنحنا عدم اليقين، لا فى مصداقية الأحداث المروية، وإنما لعدم الانتصار الحاسم لكونها سيرة ذاتية بالفعل، يجب أن تُقرأ على هذا الأساس وهنا الأزمة.

سألت الرواية وما قيمة خروجنا من ذاك النسق، أو علة توجسنا من كونها سيرة؟

أعترف أن النقد الأدبى سيئ الحظ حين يتعامل مع نصوص على هذا النحو من الالتباس، ولستُ فى معرض الدفاع عن "منى الشيمى" لكن فى كثير من الأحيان لا يستطيع المتن الروائى أن يساعد نفسه أو يقدم الدفوع الكافية لانتصاره، أو انتصار رسالته. بل إن هذه الرواية لو انتصرت يقينًا، فإنها تنتصر مبدئيًا لـ "جاك لاكان" حين أراد أن يجيب عن سؤال: هل يمكن ربط النص الروائى بتاريخ صاحبه، أو جزء منه؟

أزعم أن هذه الرواية تمثل الشاهد الأبرز على وجاهة "لاكان" وإجابته. كون النص قد يتشكل كوثيقة منتمية لتاريخ كاتبه أو قبس من تاريخه.

للصدق من الصعب بمكان أن نشتبك مع رواية تمتلك هذا القدر الكبير من

التقاطعات، فأنت بوضوح حيال رواية مفعمة بالأحداث وإن بدت كعوارض تومض وتختفى، وكذلك فنحن أمام إلحاح ممنهج لتأسيس سيرة تعتمد على الكشف والاعتراف إلى أقصى مدى ممكن. لكننا على سبيل الحيرة نسأل.. أى الأزمات كانت أسبق من الأخرى. أزمة مرض الابن، أم أزمة الذات الساردة كدافع للكتابة كى نطمئن لكونها سيرة فعلًا؟

"أثق أن مرضك وليد كل ما مرَّ بى: طفولتى الحائرة، ومراهقتى المشوّشة، سفر بكر لألمانيا وتخليه عنى، طريقة زواجى بأبيك وحالتى النفسية التى دفعتنى لقبول الزواج به".

أعتقد أن هذا الشاهد عبقرى إلى درجة، فرغم يقينى فى مركزية السرد، أحسب أن إشكالية وجود "زياد" على الجانب الآخر من الديالوج، وجود طيفى، أو وظيفى لتبرير الأزمة فى ثوبها الشامل. لكن "زياد" كمستقبل سلبى، قد يحول الديالوج إلى مونولوج يتجه من الأم المأزومة إلى ابن يقبع فى غيبوبة، أو صبى يتشكل كمُعادل لذلك العالم المريض. هنالك كان الطقس الروائى يؤسس للابن ككاهن يستقبل اعترافًا، أو رواية بطعم الأريكة يتحدث فيها المريض لطبيبه النفسى. أو بسط معطيات حكاية تأخذ سمت التطهر. وزعمى أن أول ممارسات الظلم التى مورست حيال هذه الرواية أن يعتقد القارئ (المتمرس) فى ضعف تقاطع الأنا السارد مع الأزمة، بالشكل الذى قد يرى فى طقس الكتابة حالة استثمار لمرض الابن؛ كى تحاكم عالمها، أو يرى على ضفاف المتن الروائى ما يشير لتوزيع غير عادل للأدوار.

أعرفُ باليقين ماذا يحدث لو سُمح للصعيدى أن يحكى، فلا يوجد رهان مضمون الربح أن تلاقى لغة متسامحة مع هذا الكم من التهميش والإهمال الذى يتعرض له الصعيد كله، فما بالنا بامرأة. لكن إذا سولت لى نفسى أن أكون محاميًا للشيطان؛ لأن يقينًا لا توجد قراءة بريئة للأدب أقول: إن مأساة مرض الابن ليست

نحن أمام إلحاح ممنهج لتأسيس سيرة تعتمد على الاعتراف



مشروعية ذلك البوح والمكاشفة، بل قد أذهب لكونها الضمانة الوحيدة التى من شأنها إجهاض أى محاولة من الآخر لمحاكمة الكاتبة حيال تفاصيلها المسرودة، أو إرجاء المحاكمة لحين الإفاقة من هذه الأزمة وتداعياتها. لكن على الضفة الأخرى، فإن هذا المعنى قد يضرب قناعتنا على مستويين: فلستُ مهمومًا بجنس الكتابة مبدئيًا، لكن فى ظنى أن الإبداع ليس معنيًا بمخاطبة من يعرفون الكاتب بشكل شخصى؛ كى يتمكنوا من محاكمة تفاصيله المروية التى تتماس مع تاريخهم المشترك. الأمر الذى قد يفسر عندى مفهوم الجسارة الذى سارت عليه الكاتبة فى بسط تفاصيلها المروية، جسارة لا تجعلنى مؤمنًا متطرف الإيمان أننى بصدد سيرة ذاتية فعلًا. فمن المؤكد -على زعمى- أن هناك ثمة متخيلًا سرديًا تقاطع مع ما يبدو واقعيًا من تفاصيل المتن الروائى فى كليته.

على سبيل الإشارة، ولكونى مؤمنًا أن الرواية المهمة هى التى تستطيع إنتاج أسئلة على درجة كبيرة من الثراء. كنت أستطيع أن أمتلك حجية واضحة أننى بصدد أدب يمكن نعته بأدب الوشاية، وليست سيرة. حتى مع اعترافنا بفجاجة التفاصيل أحيانًا، لكنها تسرد من خلال واقعيتين: واقعية الحدث من جهة، وحالة من الإشفاق تمارس حيال هذا العالم المترامى الشجن والضعف، وأحيانًا المشبع بالأوزار. بل إن هذه الرواية قد تؤسس عندى سؤالًا أشد قسوة: أين ذهب البطل الإشكالى، ذاك المثقف الفاعل المعنى بمجابهة عالمه بأخطائه. هو يقينًا لم يختفِ، لكنه ظهر كبطل مأزوم، مأساوى إلى درجة. فالحديث عن الأب، ذلك الشيخ الطاعن فى العمر وتداعيات مرضه، وتفاعل الابنة العطوف مع مآلات حالته، أو قصة الحب المُجهضة التى أسس لأزمتها سفر الحبيب. أو مزاج التوحد بعد انتهائها من دراستها فى القاهرة ومن ثم العودة من جديد إلى الصعيد بتفاصيله. الزواج الروتينى البارد، العزوف المغترب عن العالم بأدرانه من أحاديث نسوة البلدة، ومجالس النميمة. أو تدخين سيجارة بجوار الشفاط، أو خلق عوالم متوازية من خلال الجلوس إلى الإنترنت. لا تؤسس لبطل، بقدر ما تؤسس لعالم مأزوم، استحق أن يخرج من السر إلى العلن. خرج كى يخدش حياء المستترين خلف قشور التواؤم، والرضا الكاذب حيال الوضع. الغريب والذى لم تستطع آلياتنا النقدية الملفقة فهمه أن "منى الشيمى" لم تؤسس ريبورتاجًا عن أزمتها، لكنها أعطتنا صورة -ربما- لم نلتفت إليها، صورة قد تقترب من كونها كلية عن مجتمع كامل. وأرادت على غير رغبة منا أن تضغطنا بهذا الكم من العوار.

"كنت فى ذروة حنقى أعلن آرائى أمامكم بشكل عام دون تخصيص، ليس لأحطم صورتهم فقط، بل لأحرق بها طريق العودة إذا ما فكرت يومًا فى الرجوع إليهم".

لا أدعى النجابة إذا قمت بتفسير هذا الاعتراف كونه جزءًا من سيرة صاحبه، لكن ما يجهض محاولات ذائقتى للتواصل مع المتن الروائى وفق ذلك التصور، أن فاعلية السرد أشبه بانفجار القصيدة فى ذات الشاعر. وهذا المعنى المربك انعكس بدوره لإرباك من تصدى للقراءة. فمن المؤكد أنه كانت هناك فراغات سردية

تسمح باقتحام المتخيل السردى، لكننا استسلمنا بلا داعٍ لما اعتقدناه إلحاحًا لإبراز الذاتية.

هنالك كنا نؤسس ظلمًا مؤسفًا للمتن برمته. لأننا أسقطنا مفاتيح القراءة المتجهة للسيرة الذاتية لنص هو ليس كذلك أو يكاد. فعلى سبيل الإشارة نقول: إن آلياتنا النقدية السابقة التجهيز فى حضور السيرة، تراهن على تحقق ثنائية "باختين" الشهيرة: الأنا الكاتب/ الأنا السارد. وربما لا تتسامح مع غياب الأنا الأولى مطلقًا. تحت دعوى أن السيرة قد تكون معنية بشكل أو بآخر بإبراز قيمة الكاتب كنسق مؤدلج، يسعى لطرح أفكاره التى آمن بها ودافع عنها فى إطار زمنه.

وهذا التصور يُحمل المتن الروائى ما يمكن أن نسميه قيمًا إرسالية، ربما لا تعنى الكاتب فى زمن السرد. فلا توجد ضمانة مطلقًا على تحقق هذا النسق الإدراكى والمعرفى لمنظومة الأفكار التى آمن بها السارد لسيرته. بل إن توقع ظهور هذا النسق الإيديولوجى قد يأتى السرد كى يجعله نسقًا منتحلًا. خاصة إذا تميز بشىء من السطحية وقلة الفهم. وكأن قيمة السيرة الذاتية أنها تؤسس منارات تهدى من يتصدى لفعل القراءة. وهذا لن أقول إنه مستحيل، بل إنه ضد طبائع الأمور نفسها.

من زاوية أخرى، فإننا حين نطالع سيرة ذاتية تنطوى على حد متطرف من الاعترافات لا نشعر بقيمة الزمن الروائى، والذى يتجلى فى حضور طيفى يتوارى لحساب كيمياء الاعتراف نفسه، أو يا ربما قد يحضر كزمن فيزيقى فعلًا، فيؤسس فى دوائر تلقينا ما يشير لكونها مذكرات. كذلك فإن المكان يتخلى طوعًا عن ظرفيته، نُسقط عليه أوصافًا وظيفية كجزء لا يتجزأ من اعتراف كبير، أو إشارة لها معنى على تاريخ الذات الساردة. أو خلفية هلامية لا تنتحل أى معنى من معانى العمق الدال، الذى يستطيع بدوره أن يبلور مشهدية متجاوزة لإشكالية البوح، تقتفى ذلك الأثر. وكأن من الصعب –كلاسيكيًا–



يعتمد النص على إبراز قيمة الكاتب كنسق مؤدلج

أن نلحظ بوضوح الزمان والمكان كركنين لرواية واضحة المعالم. وهنا أسأل: مع تشرذم الروح، وانعدام المعنى هل يمكن أن يصمد الزمن بوضوحه الفيزيقى؟

إن انعدام التفاعل الإيجابى بين الذات والعالم يقتل الزمن فى رأيى، بل ويحوله إلى جزء من منظومة أعداء هذه الذات. والفقدان شبه الدائم لغياب منطق العلة والمعلول، أو السبب الذى تستتبعه نتيجة، من شأنه أن يغتال الاسترسال الزمنى للأحداث، ويفقدها مشروعيتها ومنطقها. بل إن تدافع الأحداث وفق هذا الإيقاع الهلامى المضطرب قد يشير لغياب المستقبل، أو على الأقل التعاطى معه كمنطقة خطر. لكن يظل المكان وهنا نصادف ملمحًا مهمًا، كوننا لم نجده فى مستوى الظرفية الجامعة للأحداث المروية، فلقد رأيناه باردًا ومخيفًا وضاغطًا. بل وفى مقام الخصم. وأقول هنا: من العدل بمكان أن نبحث مع"منى الشيمى" عن أفق، لا أن نبحث عن زمان ومكان لم تهتد لهما يقينًا. فلو أن كل المعانى على هذا القدَر من الوضوح، فمؤكد لم نكن لنقرأ رواية بطعم الكابوس.

"بينما جدران الموت تحرس وحدتى".

"كان الأمر يشبه المرأة التى وجدت زرًا صالحًا فى الطريق فقررت أن تخيط له معطفًا".

"أستيقظ فجرًا لأمارس طقس تحولى إلى تمثال من الملح يتفتت حتى يقدم الليل فأعيد ترميمه بأحلامى".

شواهد متناثرة، لكنها لا تؤكد انهيار المجاز بالكلية على ضوء مشكل اللغة، فلقد أشرت من قبل للغة المتن الروائى التى بدت غير متصالحة فى كثير من الأحيان. وأقر هنا أن الرهان على لغة تستطيع إنجاز هكذا أزمة لن تكون على القدر المعروف من لغة يدركها القارئ المخلص لـ "منى الشيمى"، فلقد انخفضت مستويات الإشارة، من خلال سرد تخلى كثيرًا عن الرهافة والشاعرية، والإحالات الكاشفة.

وللصدق فلقد اختلفت اللغة الوصفية اختلافًا يمكن ملاحظته، فلقد جاءت اللغة معيارية ومنضبطة دلاليًا حال وصفها الآنى المُعاش، بيد أن الاجترار من الماضى كان يتماس مع ما هو معروف عن لغة مبدعتنا الرائقة والمحملة بالدلالة.

ربما ذلك من شأنه أن يعيدنا مجددًا إلى مشكل الراوى العليم الذى إن سرد من الخارج مؤكد كان يستطيع إنجاز هذا النموذج من لغة معيارية تنجز الأهداف القريبة من السرد، وأخرى وظيفية تنجز إشاراتها وإحالاتها، بل إن حضور هذا النمط المعيارى وحده، يكشف مستوى معين من طزاجة الأزمة، طزاجة لم تساعدها لإحراز نقلة نوعية أبعد من هذه اللغة التى تؤسس ملامح ممتعضة تطل من الحكاية، وتشكل نمط كتابة يجوز اعتباره انتقاميًا.

لا يوجد تفسير نهائى لأى شىء، ولا يجب بأى حال أن نخلع على الرواية ما نتوقعه منها، أو نسقط عليها الطقوس المصاحبة متى اهتدينا لأكذوبة التصنيف. فنحن أمام رواية مهمة، يطل منها الواقع الذى لم يجد وقتًا كافيًا لأن يتدارك بشاعته قبل أن يواجه بها عالمه. وأقول رواية، لا لشىء، لكن لآفة تعترينى شخصيًا بين الحين والآخر، تجعلنى أسأل من يذهب لكون المكتوب سيرة.. إلى أى مدى من المفترض أن أثق فى ذاكرة الكاتب كى أقول سيرة وأنا هادئ البال ومرتاح الضمير؟!

رؤية بصرية تعتمد على جوهر الفن المسرحى

د. محمد على سلامة

رواية "ضجيج الضفادع" للسيد نجم، هى الرواية العاشرة للكاتب، ضمن رحلته الإبداعية الطويلة، سواء فى كتابة الرواية أو القصة القصيرة أو الدراسات، خصوصًا دراساته فى أدب الحرب والمقاومة.

لعل الاهتمام النقدى الآن قائم على نقد السرد، بمعنى مراعاة معالم السرد المعروفة فى النص، وقد قال بهذا المعنى الناقد العربى القديم "عبد القاهر الجرجانى". ذلك النقد الذى يتولى أدوات تحليله التراكيب الأسلوبية والألفاظ وتوظيفها وصحيح اللغة.. وهو ما سوف نتعرف عليه فى هذه الرواية الجديدة التى نشرت هذا العام ٢٠١٨م.

يبدو أن السيد نجم فى هذه الرواية أراد أن يراوغ القارئ، ولم يسلك المدخل التقليدى فى السرد الروائى بالتعريف العام للزمان أو المكان أو الشخصيات، فمنذ السطر الأول للنص يقول:

"أرجوك لا تنخدع وأنت تقرأ هذا النص، أنت لا تقرأ رواية.. لم أحاول كتابة تلك الحكايات الكاذبة الجميلة والمشوقة. أعترف أننى قرأت روايات روسيا القيصرية، فجعلتنى أبحث عن كتب الروايات لغير الروس. لشدة سذاجتى وتعلقى بهذا الحكى، كنت أشترى الكتاب من عنوانه.." ص٧



ضجيج الضفادع
الراوية العاشرة للسيد نجم

أرجوك لا تنخدع وأنت تقرأ هذا النص

هذا المدخل حيلة من حيل الكاتب يلاعب بها القارئ، فظاهرة محادثة القارئ تارة وشخوص الرواية تارة أخرى، وضحت فى هذه الرواية بوضوح، حتى يبدو الروائى والراوى سواء كان الكاتب أو أحد شخوص الرواية، فى اتجاه متنام لبناء داخلى فى النص. ويبدو أن تلكَ التقنية التى يلاحظها النقد الآن تعد نقلة نوعية فى بناء وتشكيل الرواية.

تلك النقلة اللافتة فى السرد الروائى تجلت بعد أن كان السرد يعتمد على الرؤية البصرية، وبناء المشاهد المتتابعة التقليدية. تلك النقلة واضح أنها تعتمد على جوهر الفن المسرحى، حيث يعتمد المسرح على التناول الحوارى بين الشخصيات، بالإضافة إلى المزج بين الشخصيات، حتى تبدو غير منفصلة.. ذلك بعد أن كانت متأثرة بالفن السينمائى، حيث تغلبت المشهدية البصرية.

إن تلك الرواية تتسم بتعدد الرؤى والتى تتضافر معًا لتشكل عالمًا من الواقع التاريخى القريب (منذ بناء السد العالى) والتاريخ البعيد حيث الفرعون الحريص على نقاء النهر وأطلق المصريون القدماء عليه (نهر السماء).. كما امتزج بالعالم الخيالى الشعرى والحكائى القديم.. فضلاً عن مزج قدر غير هين من المعلومات حول السدود والقناطر والرياحين والترع.. قرأنا عن "عروس النيل" وعن "حفيظة" الفتاة الفقيرة التى غرقت فى النيل، حتى امتزجت الرؤية وتعاطف القارئ من الفقيرة الصغيرة..

لعل أولى تلك الرؤى؛ أن السيد نجم لم يتخلَ عن فكرة "المقاومة" تلك التى

لم يتخل الكاتب عن فكرة المقاومة بمعناها الإيجابى



يتبناها بالمعنى الإيجابى القائم على تزكية الذات الجمعية والانتماء للهوية فى الأساس، وضح من خلال أقسام الرواية الأربعة..

.. قسم "أصل الحكاية".. يعرض تفاصيل حياتية لكل من مهندس الرى "عبد الوارث" و"جميلة" النوبية. ها هو من خلال طفولته وعلاقته المبكرة مع النيل، ثم طفولة جميلة التى تبناها وهى فى العاشرة من العمر.. فهو مهندس الرى الذى شغله صوت نقيق الصفادع! ومعه يشرد ويتذكر، لنعيش أساطير المشى فوق الماء وتواريخ إنشاء القناطر والسدود، ومكانة النيل عن المصريين القدماء.. والروائى هنا قدم قدراً غير قليل من المعلومات حول النيل وتاريخه.

فتبدو الشخصية المحورية (عبد الوارث- جميلة) وكأنهما مع مياه النيل، وهو مهندس الرى العجوز، يصنعان علامتين من علامات الإيضاح والتفسير لعالم الرواية التى تتشكل مع جمله الشخصيات أيضًا؛ ثمانى شخصيات.

أما "جميلة" تلك الطفلة التى تركتها أمها فى حضانة أحضداهن فوق المركب المتجهه إلى أسوان، وفورًا عادت الأم إلى زوجها أو الأب المقيم فى المقابر كى تقبر معه تحت مياه السد العالى التى أغرقت النبوبة القديمة فى حينه. كبرت "جميلة" وظلت فى رعاية "عبد الوارث" وزوجته "هانم" حتى بدأت ترعاهما وأولادهما الثلاثة، ومع ذلك لا تجدها تتحدث طويلًا خلال اليوم، وربما طوال السرد الروائى، بينما بدت وراء كل الأحداث ومعها وبعدها، لتبدو الشخصية المفعول بها دومًا والفاعلة طوال الوقت.

أما العلامة الثانية فى بناء الرواية فهو نهر النيل نفسه، وهو ما قال عنه الروائى:

..(قديمًا كانوا يحاولون إرضاء الإله حابى، إله بحر النيل، وهو إله الخصب والمتحكم فى مزاجه وأحواله. الأسطورة تقول إن المصريين، فى كل سنة، كانوا يرمون عروسًا حية فى النيل ليرضوه.." ص١٤

.. (تعمدت مطالعة أسطورة «هاميس» آخر عرائس النيل، ولا أدرى لماذا كلما قرأتها.. كأننى أقرأ عن حفيظة؟!

عند ليلة ثلاثة عشر من شهر بؤونة يعمدون إلى فتاة بكر (عذراء)، تؤخذ من أبويها ويحملون عليها من الحلى والثياب ثم يلقون بها فى النيل؛ وفى معتقدات المصريين القدماء أنهم إن لم يقوموا برمى هذه الفتاة. التى أطلقوا عليها عروس النيل: فإن النيل لن يجرى ولن يأتى الفيضان بالخير...) ص١٥

.. (ويحكى أن المصريين القدماء كانوا يعتبرون النيل (إله - حابى) إله

الخير والنماء والخصب.. لأنه شريان الحياة فى مصر. وكان النيل يفيض بالخير ويعم الرخاء وتزرع البلاد كل أنواع المحاصيل... لكن فى سنة من السنين أبى النيل ألا تفيض مياهه وحل الجدب والقحط على أرض مصر وتعذب المصريون! أشار الكاهن على الملك بأن النيل غضبان لأنه يريد الزواج وتكون له ذرية... فتهافتت الفتيات يردن الزواج من إله الخير. كانت تقام المراسم والاحتفالات ويقوم الكاهن باختيار أجمل فتاة، وبعد الانتهاء من المراسم تقوم العروس، وترمى بنفسها فى النيل وهى سعيدة راضية؛ لأنها ستلتقى بحبيبها إله الخير فى العالم الآخر..) ص١٥

من خلال علاقة الصداقة والتوحد بين عبد الوارث والنيل تتشكل رؤية السيد نجم فى بناء رواية تنتمى –إلى روح التجريب. هكذا كان بيان مكانة النيل عنده وعند المصريين "مصر هبة النيل" أو هو "نهر السماء".

ثم مبكرًا نعلم بشكل جديد من المقاومة.. ألا وهو مقاومة المرض عند "هانم" زوجته لمرض السرطان الذى أصابها ولكنها تهزم.. وتموت فى صبر راضية.

أما الأبناء؛ "رامز" أصبح جنرالًا فى الشرطة.. و"علام" صحفيًا، منذ طفولته انتهازيًا.. ثم "عصام" المتمرد وليس الثورى!.. لا يمكن فهم دلالة المقاومة معهم –لا من خلال علاقتهم بالأب عبد الوارث الذى وصفهم مع الأطفال بالهكسوس!

.. القسم التالى يتناول بيان هجمة الأحفاد والزوجتين وقد احتلوا البيت، حتى لم يجد عبد الوارث فيه مكانًا للراحة هو وجميلة! ولم يعد له فيه إلا الساحة الخلفية أمام مياه المنصورية ونقيق الضفادع أو ضجيجها.. بينما انشغل الجنرال والإعلامى وعصام بضجيج الميدان.

وبينما ذروة الضجيج هى أحداث ميدان التحرير، وأفاعيل الأولاد فى دار عبد الوارث؟ .. كان هتاف "تحيا مصر"، وهو ما استقبله كل فرد فى العائلة بالمعنى الذى يظنه، ولا يخلو من النفعية.. فيشير "عصام" أصغر الأبناء –لسابق خبرته السيئة مع الشرطة وخرج لينتقم.. وعلام ما عاد يكتب سوى عما قاله من قبل، كأن ما حدث كان من جراء كلماته! والجنرال الذى تصرف وكأنه القانون وليس من ينفذ القانون.. فيما زاد الأب تعلقًا بوحدته يتأمل مياه ترعة المنصورية ويتذكر المزيد من أصحاب الكرامات؛ هؤلاء الذين يسيرون فوق المياه فى انتظار التحرر من الضجيج، يقاوم فى صمت أفاعيل الأطفال والأبناء وما أصبح عليه حال نهر النيل، نهر السماء، حال التلوث والعكارة وما عاد الملاذ أو يكاد.



رواية لا تعتمد على سرد الأحداث التقليدية لكنها تقوم على المفارقة



كما يلاحظ القارئ فى تلك الرواية أنه لا يسرد أحداثا تقليدية، الأحداث الحكائية ليست ضرورية، وإن لم يتخلَ السيد نجم عن رصد بعض الأحداث من خلال مسارى عبد الوارث وما يدور من حوله بل وما يتذكره، ومسار النيل بكل ما يعنيه ويحمله من دلالات؛ الخير والنماء، السير فوق مياهه، العروس الجميلة تلقى فى أحشائه.

الملمح الثالث هو شخصية "جميلة" وحدها، تلك الفتاة والمرأة المجهولة الاسم، السمراء ذات الجلد المشدود اللامع، تلك التى لا تتحدث إلا ما ندر، التى نعتبرها أيقونة الرواية، هى عروس النيل المجهولة بالتوازى الرمزى.

إن تلك الملامح الثلاثة؛ عبد الوارث عاشق النيل ومهندس الرى، ثم النيل بكل ما يعنيه ويتشكل به بل ويشكله فى وجدان عبد الوارث والمصريين كلهم.. ثم ها هى ذى جميلة بكل دلالاتها المباشرة وغير المباشرة كحالة إنسانية وهى الزاوية التى تناول بها الكاتب المشهد النوبى الآن.. كلها معًا تشكل فى النهاية عملًا سرديًا وأحداثه التى بدت معها أحداث يناير ٢٠١١ فى خلفية بعيدة لإبراز تآكل المفاهيم والقيم بين أفراد الأسرة التى تبدو غير مترابطة، وكل منهم يعمل فى دائرة تخصه وحده، مع كل محاولات جميلة لأن تجمعهم.

أخيرًا تعد الرواية إضافة جديدة للسيد نجم وربما لمنجز الرواية العربية.

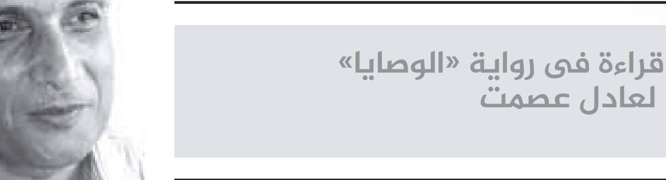
الخطاب السردى بين حكمة التخلى والعودة إلى البدايات

د. محمد سمير عبد السلام



«الوصايا» رواية حديثة للروائى المصرى المبدع عادل عصمت، صدرت عن دار الكتب خان بالقاهرة سنة ٢٠١٨؛ ويرتكز الخطاب السردى فى الرواية على المزج بين المفاهيمى، والجمالى/ التفسيرى، وصيرورة الشخصيات، والعلامات، والأطياف، وانبعاثها المتجدد فى وعى، ولاوعى السارد، وفى ذكريات الجد، وأحلامه، وأخيلته.

يستعيد السارد حكمة الجد فى سياق جمالى سردى، يحتفى بالتجلى النسبى للمفاهيم، والأفكار المتصلة بوصايا تشبه أغنية البجعة الأخيرة قبل وفاتها فى أسطورة أغنية البجعة، كما تومئ الوصايا إلى التناص المتعلق بالتراث الدينى والثقافى/ الإنسانى، والمستمد من الذاكرة الجمعية، والذى يحمل دلالات ثقافية عالمية، فضلًا عن التجلى السردى النسبى لحكمة الجد، وفلسفته، وما تحمله من علامات، وصور حلمية تؤجل اكتمالها فيما وراء العالم الشخصى؛ إذ تنطوى الوصايا على دلالتين تأويليتين للكينونة؛ تشير إحداهما إلى العودة إلى اللاشخصى، واستعادة لحظات النشوء الأولى، وانبعاثاتها، وإشراقاتها الحلمية؛



قراءة فى رواية «الوصايا» لعادل عصمت

وتذكرنا بإشارة إيهاب حسن إلى المزج بين الشخصى، واللاشخصى، وتفكيك بنية المرجعيات الثقافية الشرقية، أو الغربية، والأخرى تتعلق بالمراوحة النسبية بين السردى التاريخى، واستنزاف بنيته فى تشكل هوية تمثيلية أخرى، ومحتملة فى عالم طيفى، وسحرى ينفك فيه الانفصال بين الأنا، والآخر، ويتجدد فيه الفضاء/ الأرض، أو يستبدل بنسق علاماتى حلمى، وكونى، يستعصى على التحديد.

تجمع شخصية الجد الفنية فى رواية عادل عصمت بين البساطة، والتعقيد؛ إذ يتذكر أحداثًا دالة من تاريخ العائلة، وقصة ضياع الأرض، ثم التوسع فى الأرض، وزراعتها، ونشوء نسيج آخر من العلاقات الإنسانية، والصراعات؛ ومستوى التذكر فى الخطاب السردى يؤكد بساطة الجد، ولكن الخطاب الذى تنتظم فيه الأحداث، والمفاهيم الفلسفية، ولعب الصور، والأطياف، يدل على التعددية الثقافية العالمية الكامنة فى النسبى، والبسيط، وتأويلاته المحتملة، وكذلك استشراف نشوء استعارى آخر للكينونة، تتداخل فيه الأصوات، والأطياف، وتلتبس باللاشخصى، وما يحتمله من انبعاث جمالى نسبى آخر للصوت؛ وهو ما يذكرنا ببعض الرؤى الثقافية الشرقية القديمة فى الهند، والصين، واستعادة حكمتها ضمن أصالة وعى الجد، ورؤيته المحلية البسيطة التى تؤكد تعقيد البنى الثقافية، وإنتاجها لحكمة نسبية تمزج بين المحلى، والعالمى؛ فهو يقوم بتخييل الألم كضيف ثقيل؛ ومن ثم يستعيد صفاء حالة النيرفانا التأملية، أو يستبدلها فى الانخراط فى العمل بحب.

وتؤكد عتبة العنوان/ الوصايا بساطة عودة الجد للتراث، والذاكرة الجمعية، واتصال خطاب العودة نفسه بالمفاهيم الفلسفية، والثقافية التى تؤدى إلى حكمة التخلى العميقة التى تجمع بين استنزاف الكينونة، والتجسد باتجاه اللاشخصى الذى يحتمل الانبعاثات الطيفية، أو النشوء التمثيلى/ الحلمى الآخر.

يشير خطاب السارد إذا فى الوصايا لعادل عصمت إلى اتصال وعى الجد، والبطل/ الحفيد/ السارد بالتداخل الطبيعى بين العلامات الثقافية العالمية، وتأويل الصيرورة الكونية فى نشوئها المتجدد؛ فالذات تستشرف هوية تمثيلية حلمية أخرى، وفضاء الأرض يتصل بفضاء آخر استعارى حلمى فيما وراء الواقع، أو يقع فى بعد كونى آخر شفاف؛ ومن ثم يكمن ثراء الخطاب السردى فى الاحتفاء بتداخل الثقافات، والأزمنة من جهة، واستشراف الحضور الطيفى الممكن فى المستقبل من جهة أخرى؛ وهو حضور يقع فيما وراء حكمة التخلى، وآثارها الجمالية، ولغتها الحلمية الخاصة الجديدة فى الفضاء السيميائى التصويرى الآخر/ الممكن.

ويرى آدم هودجز فى دراسته حول شكول التناص فى الخطاب؛ ضمن كتاب الدليل المرجعى لتحليل الخطاب، أن الروابط التناصية لا تقع فقط ضمن نطاق العودة إلى الماضى عبر إعادة إنتاج النص السالف فى سياق آخر، وإنما قد يومئ إلى اتصال بالمستقبل عبر استباق خطاب آخر ممكن، أو محتمل.

Read, Adam Hodges, and others,) The Handbook of Discourse Analysis, Second Edition, Edited by Deborah Tannen, Hidie E. Hamilton and Deborah Schiffrin, Wiley Blackwell, UK



الوصايا تؤكد عودة الجد للتراث والذاكرة الجمعية



يشير إذا هودجز إلى مرونة الاتصال المعقد بين المرجعيات الثقافية، والتفسيرية التى تمزج بين المحلى، والعالمى، وتستشرف تشكلات تعددية نسبية جزئية أخرى من خطابات ثقافية، ورؤيوية محتملة؛ هكذا نعاين تجليات أخرى للغة الموتى من العائلة فى خطاب الجد، أو حضورًا لأطياف نسبية محتملة تبغى احتلال البيت، وتسكن جدرانه فى خطاب الجدة خديجة؛ وأن تحول هذه العوالم السحرية، والخيالية، والكونية، والمزج بينها فى وعى البطل، ولاوعيه قد يشكل خطابًا مستقبليًّا هجينًا فى وعى السارد/ البطل.

إن الجد يوصى البطل مثلًا بأن المتعة عابرة كالحياة، ثم يمزج - فى خطابه السردى- بين قصة سعد الذى تحول من إعلاء الإيروس إلى المرض، والذبول، ثم يستعيد قصته مع كوثر التى رغبها، وتزوجت من صديقه نور الدين، وحين أراد الاقتراب منها حدث حريق أجل ذلك القرب، وتحولت شخصية الجد تحولًا جدليًّا من الرغبة إلى النقيض/ تطهير الرغبة، أو الصفاء الروحى الصامت.

لقد جمع الخطاب السردى هنا بين المفهوم/ زوال الرغبة، أو مؤقتيتها، والأحداث السردية الوظيفية الدالة، وطرائق تفسيرها، والاتصال الثقافى التناصى بالتراث الغربى، والشرقى؛ ففرويد مثلًا يشير فى كتابه الأنا، والهو إلى اتصال الإيروس بغريزة الموت، بينما تؤكد علاقة الجد الروحية بكوثر التحول إلى حالة عشق صوفى روحى، ومنهما تتشكل صورة جزئية نسبية مستقبلية عن الإيروس فى خطاب الراوى الممكن.

- الخطاب السردى بين حكمة التخلى، والعودة إلى البدايات:

يكثر الجد فى خطابه من تناول مفهوم السديم الذى يشير إلى تكوين من تجمعات الغاز، والغبار، ويئول من خلاله حركة الكينونة فى عودتها إلى النشوء، أو

انبعاثاته المتجددة، وربما يكشف خطاب العودة إلى البدايات – فى عالم الجد الخيالى– إلى ما بعد حكمة التخلى التى تتضمن استنزاف بنى الحضور الفيزيقى، وتملك الثروات، والأراضى، والبيوت.
ويذكرنا مفهوم العودة المتكررة إلى سديم البدايات – فى خطاب الجد– بحكمة كتاب الطاو الصينى للاو– تسو؛ إذ يرى أن الطاو يميل – فى صيرورته – إلى نوع من اللين، والدائرية فى العودة إلى الوراء؛ ومن ثم يستشرف ما وراء مركزية الحضور الشخصى التاريخى باتجاه اللاشخصى؛ يقول لاو – تسو:

"بالعودة إلى الخلف يتحرك التاو،
باللين ينجز عمله...
ألين الأشياء فى العالم،
يقوى على أقسى الأشياء فى العالم.
ما لا مادة له ينفذ إلى ما لا ثقوب له؛
من هنا، جدوى ألا تتدخل فى مسار الأشياء..
وأن تعلم بدون كلمات". (راجع، لاو – تسو، كتاب التاو، ترجمة، وتقديم: فراس السواح، دار علاء الدين بدمشق، ط١، سنة ١٩٩٨، ص ٧٥، ٧٨).

تومئ حكمة الطاو إذا إلى تأكيد دائرية الوجود، وإمكانية التحول الطيفى المتعلق باللين، والذى يتضمن أيضًا دلالات التخلى عن مركزية الحضور الفيزيقى، ويستشرف ما وراء ذلك التخلى؛ وقد بدا ذلك فى وصية الجد حول تحمل الألم، واستعادته لسيرة على سليم ابن أخيه الذى استسلم للألم، والحزن بينما يوصى الجد بتجاهل الألم الذى يمكن تخييله بضيف ثقيل، ثم يستعيد صورة حلمية لاواعية، تنبع من مستوى ما قبل الكلام طبقا لتعبير همفرى؛ يرى فيها بعض الموتى من العائلة؛ مثل أبيه، ونعيم، وعلى فى طريق للحج، ويبدون مثل التائهين بين غيطان قمح.
إن الغيطان تومئ إلى أرض أخرى، فضاء يشبه السديم، يسبق حالة الانبعاث فى بدايات جديدة، أو فى كينونة استعارية حلمية، وطيفية تشبه التحول الطيفى باتجاه اللين الذى يبدو هوائيًا فى عودة

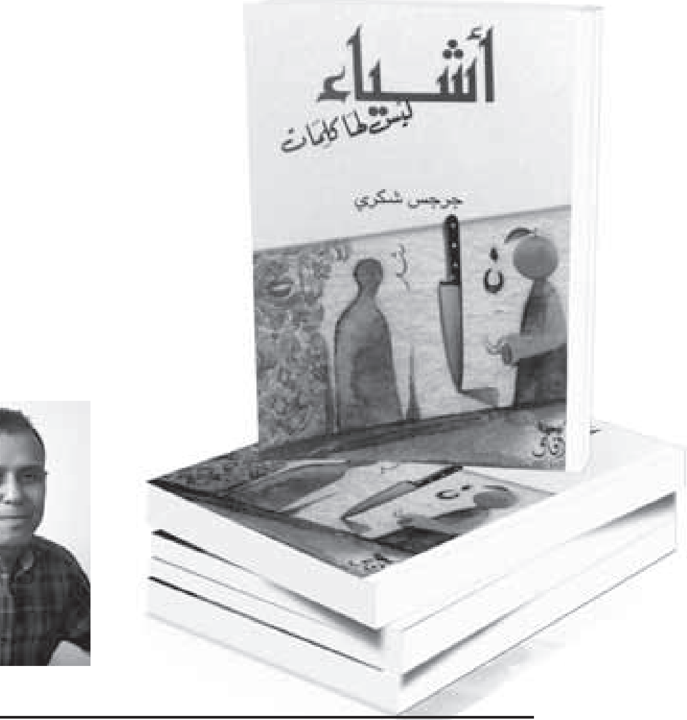
يمزج الخطاب السردى بين البدايات والنهايات كنوع من التوافقية الكونية



الطاو.
ويكرر الجد استخدامه لمفهوم السديم فى وصيته العاشرة: أعظم الفضائل فى التخلى؛ فحياته تشبه السديم، أو الضباب المعتم غير المتشكل، ثم يستشرف حياة أخرى أكثر اتساعًا فيما وراء السديم/ البديل التصويرى الكونى لحكمة التخلى، ويستطرد السارد/ البطل فى وصف الصور المقطعة فى أحلام الجد، وأخيلة يقظته، والتى توحى بلحظات النهايات الصاخبة، والكثيفة، ولحظة استشراف العودة إلى البساطة الأولى؛ ومن هذه الصور؛ تجسد صوت أمه من زمن بعيد، ومراكب، وقطار يثير غبارًا، وحنطور الست كوثر، وغيرها، ثم ينتقل إلى تحول الجدة الصاخب، بين الصمت، ومراقبة الأرواح، والصرخات المفاجئة، وإلى إصرار فاطمة على دفن صالح فى مقابر العائلة، رغم أنه دفن فعلًا فى مقبرة بالقاهرة، ثم إقامتها لطقوس دفن افتراضية له، وتذكرنى أصالة فاطمة – فى النص– بإصرار أنتيجونى على دفن أخيها فى مسرحية مأساة أنتيجونى لسوفوكليس؛ وكأنها تتعلق بفضاء روحى آخر للأرض، يبدو كظل لها فى مقابل بنية تشبه العراء، أو تأجيل ولوج الجسد للعالم الآخر.
ويشبه الجد الظلمة بالرحم – فى خطابه – ضمن وصيته خلاصك فى مشقتك، ويستبق نشوء الآخر من داخل انبعاث صور موتى العائلة من اللاوعى، وبحثهم عن فضاء يشبه أرضهم الأولى.
يمزج الخطاب السردى إذا بين البدايات، والنهايات فى نوع من التوافقية الكونية، أو الهارمونى الموسيقى الذى يستنزف صخب النهايات، والحزن، والآلام؛ فالجد يستعيد المفارقة بين حالة استسلام على سليم للحزن، وحالة التناغم التى تؤجل بنيتى الحزن، والتفكك؛ وذلك ضمن وصيتيه احذر أن تقتل أخاك، والأحزان سموم القلب؛ ورغم سرده لميل على سليم إلى التصوف، والذكر؛ فإنه قد فارق الحياة، وسقط مثل شجرة كافور بدلًا من انشغاله بالحفر، والعمل.
لقد مر على بتجربة ألم صاخبة تشبه ثورة الجد على أخيلة الدود المضادة للتوسع فى الأرض، وإن كان الجد قد وصل إلى حكمة التخلى، وتجاهل الألم.
ويمزج خطاب الجد مرة أخرى بين الشخصى، واللاشخصى فى وصيته: كن يقظًا وقت الأفراح؛ إذ يوصى الحفيد/ البطل بأن يتعامل مع نفسه بوصفه حلقة من سلسلة؛ فهو نقطة ستمر مثل مرور الزمن، ويتذكر السارد أخيلة الجدة خديجة التى تتصل بوجود من لا اسم لهم، وأنهم سيرونهم فى النهاية.
إن أخيلة الواقع السحرى فى وعى، ولاوعى الجدة تمثل تأجيلًا لمركزية الحضور، وتأكيدًا لتجاوز الشخصى، والتاريخى، وتومئ أيضًا إلى ملمح جمالى ما بعد حداثى فى تجاوز صور الأطياف لمركزية الوجود العائلى، والإنسانى.
إن رواية «الوصايا» لعادل عصمت تحتفى بمزج خطابها السردى بين الثقافات، واستشراف الماضى فى توافقية مستقبلية للبدايات التى تنبعث فيما وراء حكمة التخلى، وتجلياتها فى استعادة الحكايات الجزئية، والنسبية.

شعرية الأشياء علامات بصرية دالة فى تشكيل النص

د. مصطفى الضبع





تنتمى قصيدة جرجس شكرى إلى نوع من القصائد لا تنشغل بالطرب بوصفه موسيقا خارجية أو داخلية تفرض نفسها على متلقيها فتأخذه بعيدًا عن مضمونها الفكرى أو طاقتها التصويرية، قصيدة لا تطالبك بالتمايل عند القراءة أو الإنصات للموسيقا التى تمنحك بعض الهدوء الداخلى، وإنما هى تجربة تمنحك القدرة على تحريك العالم الذى تدركه داخلك وتعيد اكتشاف ما تراه خارجك، قصيدة تنتمى إلى تجربة شعرية جديدة أعلنت عن نفسها نهاية الألفية الثانية وطرحت نفسها بقوة بداية الألفية الثالثة.

لم يتعجل جرجس شكرى التعريف بقصيدته (تمتد معرفتى به إلى منتصف الثمانينيات فى جامعة سوهاج، كان طالبًا فى كلية التجارة، وكنت طالبًا فى كلية الآداب، وكان طالب التجارة قارئًا نهمًا، وهو ما انعكس على تكوينه الشعرى لاحقًا وكان عاملًا دالًا على تجربة شعرية تدرك طريقها إلى العمق وتمنح نفسها فرصة النضج على نار هادئة).

سداسية شعرية شكلت تجربة جرجس شكرى بدأت بمجموعة شعرية قدمته بما يليق برؤيته الشعرية، وكشفت عن مساحات العمق فى تجربة توالت نصوصها فى السنوات التالية:

- بلا مقابل أسقط أسفل حذائى الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة ١٩٩٦.
- رجل طيب يكلم نفسه - دار شرقيات - القاهرة ١٩٩٨.
- ضرورة الكلب فى المسرحية - الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة ٢٠٠٠.
- والأيدى عطلة رسمية - دار شرقيات - القاهرة ٢٠٠٤(ترجم للألمانية ٢٠٠٦).

أشياء ليس لها كلمات يعيد تشكيل عالم جرجس شكرى

سداسية شعرية شكلت تجربته وكشفت عن مساحات العمق فيها

– تفاحة لا تفهم شيئًا – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ٢٠١٢.
– أشياء ليس لها كلمات – آفاق للنشر والتوزيع – القاهرة ٢٠١٧.
– ترجم شعره إلى الألمانية والإنجليزية والفرنسية والهولندية والسويدية والكاتالونية، وصدر له "ما تبقى منا لا يهم أحدا" مختارات شعرية باللغة الألمانية، ط دار سابون، سويسرا، عام ٢٠٠٤.

إن التوصل إلى نظام الشعرية لدى شاعر ما لا يتوقف عند مجرد اختبار الخيال أو التصوير أو محاولة الوقوف على ما يطرحه نصه من تشكيلات شعرية، وإنما يكون الوقوف على مجموعة من العلامات اللغوية وكيف يشيد الشاعر منها مساحة شعريته، ومدار تجربته، وكيف يكون بإمكانها إقامة عملية اتصال ناجحة مع متلقيه.

فى قصيدة النثر لا تبحث عن موسيقا ظاهرة ولا عن صورة جزئية يمكنك الاكتفاء بها أو اقتطاعها من سياقها، فالنصوص فى الديوان، جملة شعرية متصلة التفاصيل، متداخلة الصور، مترابطة الأفكار بحيث يكون على المتلقى مكاشفة التفاصيل وصولًا إلى خطاب الشاعر دون تجاوز ما هو دال فى سياق الخطاب الكلى.

فى قصيدة النثر لا تبحث عن اللغة المعجمية التى قد تجد معناها فى معاجم اللغة وقواميسها، فأنت فى مواجهة لغة دلالية، لغة فى جانبها الدلالى لا تأخذك للمعجم بقدر ما تأخذك إلى عمق المساحات التى تصورها القصيدة لصالح التجربة الإنسانية، تلك التى لا تتوقف عند التعبير عن حالات الإنسان حين تشتعل مشاعره، وإنما تعيد تشكيل المشاعر الإنسانية وفق علاقتها بالعالم والأشياء.

"أشياء ليس لها كلمات"

من جملة شعرية طويلة، متعددة الفقرات والصور تتشكل القصيدة الأولى المحتفظة بمحوريتها كونها تتضمن عنوان الديوان وكونها تمنح قدرًا من الدلالة للنصوص جميعها، وعلاقة العنوان بالنصوص تشبه علاقة العنوان بالمتلقى فكلاهما يبحث عن طرائق إكمال نقص العنوان وملء فراغات التركيب الذى جاء فى صيغة مبتدأ موصوف يستهدف خبره ذلك المبثوث فى النصوص وتفاصيلها مما يجعل من العنوان شعلة تضىء النص أو هالة من النور تحيط النص فى مجموع قصائده، فتكشف كثيرًا من مقدراته، قدرًا أكبر من مخبوء دلالاته:

– "يحملونَ أشياءً ثقيلةً لا يراها سِواهم".
– "يهمسُ بأشياءٍ يضحكُ منها الجُمهورُ".

الأولى تحيل إلىً دلالة مادية عبر وصفها بالثقيلة، والثانية تحيلها إلى مادة صوتية وهو ما يعنى توسيعًا لدلالة المفردة فى جانبها التصويرى، ذلك الجانب الذى يوجه إليه الشاعر متلقيه وقوفًا على العلامة الشعرية فى قدرتها على تحريك متلقيها بين مجموعة من العلامات الدالة والمؤثرة فى تشكيل النص، والمتلقى فى متابعته الصورة لا يقف عند ذات واحدة تتحرك عبر الصورة وإنما يتابع مجموعة من البشر أى دائرة أوسع من ذات الفرد مما يعنى اتساع دائرة التأويل لتشمل الذات حين تكون داخلة فى زمرة الذين يحملون الأشياء الثقيلة وعندها يتحول الصوت الراصد إلى سارد مشارك فى الحدث.



جمل شعرية متصلة التفاصيل متداخلة الصور

تستهل القصيدة اشتغالها الدلالى بعلامة زمنية مفتوحة "حين"(١) بوصفها علامة زمنية لا تحيل على زمن محدد مطروح على الوعى، وتتكرر العلامة (حين) خمس عشرة مرة فى الديوان منتجة إستراتيجية للزمن المنفتح، ومؤسسة لحدث يعلن عن حدوثه مستقبلًا، مع قابليته للتكرر على مستويين: مستوى أولى فى نطاق النص المطروح عبر ديوان الشاعر وهو تكرار بصرى يتجلى للمتلقى خلال رحلته مع النص، وعلى مستوى ثانٍ فى نطاق احتمالية تكرار الحدث هناك خارج النص حيث يعمل تخييل المتلقى على الربط بين الأحداث داخل النص واحتمالية حدوثها أو توقع ذلك ودلالته على لحظة إنسانية معيشة خارج الديوان، وحيث المتلقى يكون فى حالة حركة دائبة ودائمة بين قطبين: النص والواقع، فى إحالة النص للواقع، والواقع والنص فى تمثيل النص للواقع أو حضور الواقع فى النص وفرضه مرجعياته على تفسيرِ النص:

"حين يصلُ الصباحُ على عربةٍ يجرُّها الموتى
يصلُ باكيًا، وتسقطُ عيونُنا على الأرض".

استهلال يتشكل من أربعة أفعال وأربعة فواعل فى صورة واحدة: يصل (الصباح)– يجرها (الموتى) – يصل (الصباح) باكيًا – تسقط (عيوننا)، الرباعية تقيم إيقاعيًا سيمفونيا يتدرج من الفعل الأول إلى الأخير، فيما يتكرر فعل الوصول وتترتب عليه أحداث تتطلب حدوثه لتنجز عملها، والصباح الذى يصل باكيًا يفرض سطوة شجنه على مشاعر الجميع هؤلاء الذين يحملون مشاعر تمنحهم القدرة على إدراك طبيعة الوصول ومن ثم يكون ردة فعلهم التوقع فى سقوط نظرتهم على الأرض، مما يجعل وصول الصباح مخالفًا لتوقع حضوره التقليدى ومخالفًا رمزيته التقليدية بما يحمل من معنى التجدد والميلاد الجديد.

بلاغيًا يتحدد دور العلامة اللغوية "عيوننا" فى سياقها بوظيفتين:

– مجاز مرسل عن الدموع علاقته الآلية حيث أطلق العيون وهى آلة الدموع وأراد الدموع، ويكون المعنى أقرب للخيال الشعرى منه للخيال الشعبى أو السائد ثقافيًا.
– كناية عن الأسى والأسف حيث طأطأة الرأس تعنى الأسف على حدث ما، ويكون المعنى أقرب للنسق الاجتماعى المعروف.

"حين يسرقُ الآخرونَ حياتَنا
ويلبسون وجوهَنا فى وضح النهار.
حين نموتُ برصاصةٍ طائشةٍ

ضلّتْ طريقَها بمحض إرادتها.
حين نأكلُ طعامًا رخيصًا
وننامُ فى شوارعَ خائفة".

ست عشرة مرة تتكّرر مفردة البيت بوصفها علامة لا تقف عند كونها داخلة فى سياق نصوص الديوان، وإنما تستقطب داخلها مجموعة من الدلالات الاجتماعية والنفسية والثقافية، فى ثلاث صيغ تتكرر المفردة: معرفة بأل (سبع مرات) – مجردة من أل (مرتان)، ومضافة للضمير (سبع مرات)، وهو ما يعنى مستويين للدلالة:

– مستوى التساوى الدال على التكافؤ بين التعريف بأل والتعريف بالإضافة، وهو ما يعنى دلالة المعرفة، معرفة الشاعر ومعرفة المتلقى بما يعنيه البيت فى مستوى الدلالة الأول.

– مستوى التفاضل حيث تتفوق الصيغة الأولى بما تحمله من دلالات تصويرية على الصيغة الثانية بما تحمله من خصوصية، فإذا كانت الإضافة لضمير المتكلم تدخل المتلقى فى دائرة الخصوصية، فإن صيغة التعريف توسع من دائرة التلقى لتخرج الوعى الإنسانى من دائرته الضيقة على دائرة أوسع فالذهن الذى يحيل صاحبه (المتلقى) إلى مساحة خصوصيته (بيته بالأساس وما يعنى له من دائرة خصوصية) يعمل وفق حركة أوسع حين يتجاوز الدائرة الضيقة لدائرة أوسع قد تكون الوطن وقد تكون دائرته الإنسانية التى تجمعه بأبناء وطنه أولًا وجنسه ثانيًا، وهو ما يدخلنا إلى نطاق المفردة فى دلالتها المتعددة القائمة على سياقات الحلول المختلفة عبر الديوان، فإذا كانت المفردة تحيل فى ست مرات على البيت المعتمد على مرجعية ثقافية يسهل رد الدلالة إليها، فإن مرة واحدة تكاد تكون تأسيسية، أدرجها الشاعر بوعى كامل بوظيفتها فى سياق الديوان بكامله، حين يقول الشاعر:

"وإلى اليوم
لم يعرف أحدٌ طريقَ البيتِ".

يكون للمفردة دورها الأوسع والأعمق فى الإحالة إلى بيت له مواصفات خاصة، بيت لا يعنى حيزًا من الفراغ أو حيزًا من الألفة، وإنما تطرح المفردة دلالة وجودية، والشاعر حين يطرح التفاصيل السابقة مرسخًا إياها فى وعى متلقيه ثم يدرج علامة زمنية زلقة، متجددة مع التلقى ومستمرة على امتداده فى تجدده زمانًا ومكانًا، فالمتلقى اليوم ومتلقى الغد ومتلقى المستقبل البعيد حين يستخدمون العلامة "إلى اليوم" فهم يوسعون من مساحة الزمن التى ينص عليها الشاعر، مما يجعل تجدد التلقى يعنى بالضرورة تجدد نفى المعرفة، معرفة الطريق إلى "البيت" بكل ما تحمله المفردة المكانية من دلالات، حيث البيت يعنى المعرفة بالمكان، ويعنى الأمان والتحقق والوجود مع الآخرين فى نوع من التآلف، وهو ما يرسخ دائرتين تتأسسان على المفردة، تتغيران بتغير نوع أداة التعريف التى تحتمل:

– أل العهدية فى دائرة علاقة بين اثنين (البيت الذى تعرف والذى سبق لنا إدراكه والوعى به)، وهى القراءة المؤسسة على معرفة تقوم على مرجعية ذاتية بالأساس.

– أل التعريف المنتجة دلالة أوسع والطارحة الدلالات الأوسع للبيت بوصفه رمزًا يحتضن كثيرًا من الدوال المحيلة إلى الوطن والكون والآخرين ممن يمثلون الحضن الإنسانى أو يمثلون شكلًا من أشكال الاحتواء أو يمثلون عمادًا من أعمدة الحياة:

"لا تتركنى أبدًا، فماذا أفعلُ بدونك؟
فلو أنك ذهبتَ سيسقطُ البيتُ".

فسقوط البيت يطرح ما هو أوسع من مجرد الإشارة إلى حيز يعيش فيه الإنسان وإنما هو دال يتسع لكل معانى البيت وما تطرحه مجموعة الرموز.



مفردة البيت علامة تستقطب الدلالات الاجتماعية والنفسية



الأشياء فى شعريتها:

خلافًا للسرد الذى يرصد الأشياء فى صمتها ما لم يدخلها فى حواره لا يطرح الشعر الأشياء فى حالة من التزام الصمت، ومجرد وجودها فى سياق نص ما فإنها تعلن عن نفسها، وعن حضورها الدلالى، فما كانت لتوجد هنا دونما وظيفة شديدة الدلالة، وما كانت لتزاحم غيرها من علامات اللغة دونما مسوّغ لذلك، ودونما إعلان عن أحقيتها فى هذا الحضور.

يمكن تصنيف الأشياء إلى نوعين:

– أشياء تخص الذات وتنتمى لعالمه: لا تستقل فى وجودها وتكون بمثابة الضمير المتصل الذى لا يحقق وجوده دونما ارتباطه بالذات، وفى هذه الوضعية يكون للأشياء طابعها السردى كاشفة عن أبعاد اجتماعية ونفسية واقتصادية للشخصية:

" طردوا أثاثَ البيت
الكرسى والطاولةَ وَإبريقَ الشاى
وقالوا:
ليَكنْ فراغًا
يليقُ بكل حال
وَوفْقًا لوَصيتهِ
وزّعوا أغراضَه
قبلَ أن تشرقَ الشمسُ
إذ شُوهدَ الحذاءُ يركضُ بعيدًا
أمَّا قميصُه فكان يعرفُ
من يستحقُّ".

تنتمى الأشياء بداية من البيت وما فيه وحتى القميص إلى أصحابها، مما يجعل منها علامات على وظيفتها للشخصية وعلاقاتها المنسوجة بين المالك (الذات) والمملوك (الأشياء) والأشياء تكشف عبر العلاقة قدرًا كبيرًا من خصوصية الذات فى امتلاكها الأشياء المتحققة قبل وجود الإنسان أو الموجودة بعد وجوده، والداعمة لوجوده حين يستخدمها أو يعتمد عليها أو يدير بها حياته، تحمل الأشياء قدرًا من التاريخ الخاص بعلاقتها بالذات، فالقميص يحمل قدرًا كبيرًا من الدلالة الرمزية المستدعاة عبر التاريخ (قميص يوسف فى دلالاته المتعددة والممتدة عبر الزمن وما يحمله من معان تخص العلاقات الإنسانية، علاقة الأخوة نموذجًا)، الأشياء هنا مطروحة بوصفها مفعولًا به يمارس

الإنسان عليها فعله (كما فى فعل الطرد عليها مثلًا حيث تكون الأشياء مطروحة بوصفها نظامًا لغويًا تابعًا للإنسان).
– أشياء تخص الصورة: ولا تنتمى لذات بعينها بحيث يكون حضورها مستقلًا، وتكون بمثابة الضمير المنفصل عن الذات يشير إليه دون أن يكون له الانتماء المباشر له، طارحة علامة من علامات التحرر من اقتياد الإنسان لها وإجبارها على الانصياع له:

"وفى تلك الأيام
لم يكنْ الكَذِبُ كافيًا
فاحتاجوا قَدْرًا كبيرًا من الكلماتِ
الملونة
حتى يَصِلُوا بسلام .
فجميعُ الطاولات عامرةٌ بالألم
وضحكاتُهم تَصْعَدُ عاليًا
دونَ حواجزَ".

حيث الكلمات والطاولات والحواجز تعمل بمعزل دلالى عن الذات كاشفة عن نفسها وعن انفصالها عن الإنسان واقفة فى المواجهة، منتجة مجازاتها الخاصة ونظامها اللغوى الخاص حيث لا يقع عليها فعل الإنسان وإنما تصبح هى فاعلة بذاتها ودالة أيضًا على نفسها وعلى ما تطرحه من تفاصيل الصورة لدرجة تكون فيها قادرة على منازعة الإنسان فعله حالة محله فيما يمارس، مستعيرة بعض ممارساته "الطاولات عامرةٌ بالألم"، والزمن فى شيئيته يمارسَ دوره فاعلًا لا مفعولًا به مستوليًا على دور الإنسان نفسه فى إدراكه للأشياء عبر مراقبته لها:

"ثم رأينا الزمنَ يراقبُنَا
ويهزُّ رأسَه ساخرًا
من أنقياء القلب".

وفعل المَراقبة يَمتد إلى حضور النافذة بوصفها نموذجًا لما ينفصل من أشياء، ونظامًا من المراقبة والاكتشاف.

النافذة

سرديًا قد تمثل النافذة مكانًا لاكتشاف العالم (قد يحوله السارد على مكان لاستبطان داخل الشخصية أكثر مما هو مكان لاكتشاف الخارج)، شعريًا تمثل النافذة مجالًا للانعتاق من فضاء الذات هروبًا إلى فضاء مغاير

"أما يدي اليسرى،
أعرفُ أنَّها تُفضِّلُ البقاءَ عند النافذةِ



يربط الشاعر بين الزمن والحقيقة ويدعوك للبحث عنهما

ربما تفعلُ شيئًا ضدَّ العالم".

البقاء عند النافذَة ليس َمقصودًا لذاته وإنما هو لمجابهة العالم عبر الفعل المضاد له أو الفعل الذى ترى أنها تفعله لتقول كلمتها ضد العالم، ذلك الفعل الذى يبقى مفتوحًا دون تحديد.

والنافذة تمارس فعلها المنفصل قائمة بدورها لتكون حلقة وصل بين عالمين: الداخل والخارج، متجاوزة هذا الدور تعبيرًا عن استقلالها بفعلها كاشفة عن نقطة انطلاق حيوية تكون فيها فاعلًا "تسقطُ النوافذُ على الأرضِ"، وتمنح الأشياء الأخرى قدرتها علىَ الفاعلية: "يطلُّ الخوفُ من النافذة"، مدركة أنها تقف هناك فى مواجهة منَ يرصد حركتها ليدرك حقيقة وجودها.

من يرى الأشياء: يمرر الشاعر رؤيته عبر الأشياء، فتبدو الأشياء التى نعرفها ونعايشها شكلًا جديدًا أو مساحة جديدة للتصوير تجعلنا نشاهدها وهى تجتهد فى تقديم نفسها عبر حالة تأتى فيها محملة بكل معارفنا عنها لا لتؤسس وظيفتها عليها وإنما لتغادر هذه الوظائف المتداولة إلى وظائف أخرى تتأسس على أوضاعها الجديدة فى سياق النصوص، منتجة وظائفها الخاصة بكل نص معلنة إنتاجها مجالها الحيوى القادر على تقديمها بصورة أكثر دلالة وأقوى تأثيرًا.

يوظف الشاعر مفردة الزمن توظيفًا مجازيًا يغادر كونها علامة لغوية على مساحة من وعى الإنسان بوجوده فى المكان والزمان، ترتفع المفردة إلى مستوى المجاز عبر وظائفها الخيالية:

"وفكّروا فى آلة تحفظُ الزمنَ/ ثم رأينا الزمنَ يراقبُنَا/ والزمنُ يسهرُ يحرسُ ضحاياه/ ويؤكدُ أنَّ الزمنَ فى رحلة/ فيعبرُ الزمنُ أمامَ عينى/ رياح الزمنً/ يرشو الزمنَ بدخان سجائره".

على مدار الديوانَ تتوزع َالمفردة صانعة مجازاتها، وفى مقدمتها كونه مجازًا متعدد الدلالات، تلك الدلالات المنبنية على حركة المفردة بين عدد من المواقع (مفعول به – فاعل – مبتدأ – اسم أن – مضاف إليه.....) مما يؤسس لدلالات تتعدد بتعدد المواقع تعبيرًا عن حركة الزمن وهو ينزلق ويتغير ويواجه الإنسان بقدراته الدالة التى تؤسس بدورها لعلاقة الإنسان بالزمن ووعيه بحركته، ذلك الوعى الذى يدل عليه منظور الشاعر أو منظور الصوت السارد المتوسط بين الحدث والمتلقى ناقلًا بطريقة البث المباشر أو البث من موقع الحدث صورة تعمل على تأويل الواقع فى مواجهة الذات التى تتابعه منتظرة نتيجة حركته.

يربط الشاعر بين الزمن والحقيقة التى يدعوك الشعر للبحث عنها، حقيقته هو أولًا من حيث هو دال مستقل بذاته قادر على بث رؤيته، تفهمه عبر مرجعيات تأتى من العالم، وتفهم العالم عبر تأويلات يمنحنا الشعر القدرة على التوصل إليها لاستكشاف العالم عبر مساحاته الغائمة، حيث حركة الإنسان معنية باكتشاف ما يراه حقيقة تخص وجوده بلفظها المباشر يتكرر ورود الحقيقة أربع مرات، يمكن رؤيتها بمثابة الإشارة إلى الحقيقة بمعناها المجازى الأعمق فليست المفردة فى سياقها سوى إشارة إلى ما وراءها من الدلالات الكبرى، تلك الدلالات التى تتشكل فى وعى المتلقى عبر متابعة النظام المجازى للنصوص مجتمعة لتشكيل حقيقة وجودها ومن ثم فاعليتها.

الأسطورة

من رحم الواقع يولد المجاز بوصفه تعاليا نصيا على الواقع الذى يدركه الجميع أو يستطيعون إدراكه بصريًا، خلافًا للمجاز

الذى ينتخب مدركيه، فالمجاز نخبوى فى بنائه ووجوده وتحقيقه خطابه، ومن رحم المجاز تولد الأسطورة بوصفها نظامًا لتفسير الواقع وتحقيقًا لمساحات الغموض فيه، أسطورة النص الحديث لا تعنى مقاربة مفهوم الأسطورة التقليدى من حيث هو تجاوز للمنطقى أو خرقًا لما هو عقلى، تتسلل الأسطورة لنصوص الشاعر معلنة عن نفسها فى صمت، ومحققة وجودها دون صخب، ومعالجة خطابها دون صوت يعلو على صوت النص لدرجة قد لا يشعر المتلقى بوجودها، تتساب فى عمق النص مرتكزة بين تفاصيله، فى قصيدته "مشاهد من حياة رجل بار" تتشكل مادة القصيدة من ستة مقاطع، يغلب عليها الطابع المجازى من بدايتها المعلنة عن حضور السارد الذى يأخذنا إلى منطقة عمله مباشرة:

"وأنا أقرأ أشعارى يخافُ جسدى
كأنه يؤدى مشهدًا فى مسرحية
يلعبُ فيها كلَّ الأدوار
روحى تطلُّ من عيونَى خائفة" "حيث يقام المشهد على مزيج من الاستعارة والتشبيه فى قدرتهما معًا على الارتفاع من مستوى الواقعى إلى مستوى المجازى، حتى المقطع الرابع، حيث يتجاوز الشاعر منطقة الحقيقة/ الواقع منطلقًا إلى منطقة مغايرة:

"وذاتَ مساء
هربتِ الحقيقةُ من بيتى
فلم أعُدْ كما كنتُ أبدًا"

تتمركز الاستعارة فى منتصف الصورة، بين علامة زمنية (مساء) وعلامة صريحة على التغير (لم أعد كما كنت أبدًا)، والاستعارة تكون بمثابة الرابط بين الزمن والتغير، فالزمن يدفع الحقيقة للهروب، والهروب بدوره يكون سببًا فى التغيير، والصورة بكل تفاصيلها تمهد لظهور الأسطورة بعدها بقليل:

" لقرونٍ خلتْ
وأنا أبنِى البيوتَ،
أرفعُ الحوائطَ إلى أعلى
أصلحُ السيارات،
أخبزُ الأرغفةَ،
ودائمًا ما كنتُ أعودُ إلى فراشى،
أفكرُ فى رجلٍ قليل الإيمانِ
عاشَ وماتَ فى ليلةٍ واحدة".

يلعب الزمن لعبته الأسطورية فى بداية الصورة "لقرون خلت" تلك العلامة التى تمنح النص أسطوريته، فالمشهد بالكامل يخلو من المجاز، مانحًا الفرصة للأسطورة فالقرون فى حضورها ليست مجازًا ولا هى نوع من المجاز أو الاستعارة أو التشبيه، ولكنها إشارة أسطورية تتأكد فاعليتها إذا ما رفعناها من السياق فإنها تحيل على صورة حاضرة تفقد كثيرًا من قيمتها الشعرية والدلالية، وهو ما يفرض نفسه على بقية المشهد مانحه قدرًا من الأسطورية فالقرون الطويلة التى تظل الذات فيها قائمة بعمل دال يتكشف عبر الأفعال الدالة فى المتوالية النصية (أبنى – أرفع – أصلح – أخبز) تلك الرباعية ما هى إلا تأكيد للفعل الأسطورى أو لفعل الذات فى أسطوريتها، والذات هنا تصنع أسطورتها تعويضًا عن تهميش الواقع لها، أو شعورها بالتهميش، فالذات – مثلًا– تأكيدًا لهذا المعنى لا تعتمد ضمير المتكلمين بوضعيته الجماعية أو بطرحه لجماعية الصوت، وإنما تعزف الذات صوتها المنفرد تعبيرًا عن نفسها ووقاية لنفسها من الفقد، لذا يستمر فعلها الأسطورى زمنًا طويلًا (قرونًا) قاطعة مساحة الزمن من القرون الخالية حتى اللحظة الحاضرة حيث يضعنا الشاعر فى حاضره/ حاضرنا جاعلنا نتوحد مع الذات، ذاته التى تتحدث بلساننا أو تجعلنا لسانا لها:

◆◆◆

تنتقل الذات من الفعل إلى وصف الحاضر عبر استدعاء الأسطورة



"واليومَ،
أجلسُ فى ركنٍ بعيدٍ،
أساومُ الكلمات،
أراقبُ اليومَ الذى مَضَى
وأنتظرُ يومًا آخرَ،
فيعبرُ الزمنُ أمامَ عينىَّ
ثُمَّ يهمسُ فى أذنى:
لا تتجاوز الحدَّ"

تنتقل الذات من حال الفعل إلى حال الوصف للحاضر فى النظام البديل، حيث يعود الشاعر للمجاز معلنًا مضى الأسطورة الفاعلة مؤكدًا على قيمة الفعل الأسطورى مقارنة بالفعل المجازى الحاضر الذى يتشكل من رباعية أفعال حاضرة فى مواجهة رباعية أيضًا فى المشهد السابق الذى يغلب على أفعاله الإنجاز لصالح الجماعة، ذلك الإنجاز المدرك بصريًا، والملموس حسيا: (أبنى – أرفع – أصلح – أخبز)، فى مواجهة أفعال فى صالح الذات، وتبدو أقل فاعلية بالنسبة للجماعة البشرية: (أجلس – أساوم – أراقب – أنتظر)، وللمتلقى المقارنة بين مجموعتى الأفعال جملة، والمقارنة بينها تفصيلًا (حيث يمكن لكل فعل منها أن يقارن بنظيره فى الترتيب على النحو التالى: أبنى / أجلس – أرفع / أساوم – أصلح / أراقب – أخبز / أنتظر) كشفًا عن تغير واضح فى الفعل الإنسانى المنتج مما يعنى تخليًا عن الإنتاج لصالح الجمود والثبات على حالة من الكسل.

تجربة شعرية يليق بها بث طاقتها عبر توظيفها الأشياء وقدرتها على إنتاج دلالتها النصية من أبسط عناصرها، منتجة عمقها وقدراتها المعرفية وما تتغياه من إنتاج وعيها بواقع تحسن التعبير عنه، كاشفة عن مساحاته الدالة.

هوامش وإحالات

- ورد فى لسان العرب: الحِينُ: الدهرُ، وقِيل: وقت من الدَّهر مبهم يصلح لجميع الأزمان كلها، طالت أو قَصُرَتْ، يكون سنة وأكثر من ذلك، وخص بعضهم به أربعين سنة أو سبع سنين أو سنتين أو ستة أشهر أو شهرين. والحِينُ: الوقتُ، يقال: حينئذ. والعلامة الزمنية "حين" استخدمها الشعراء على مدار تاريخ الشعر العربى آلاف المرات، ومن أبرز مستخدميها ابن الرومى (وردت فى شعره ٤٣٧ مرة) .

بين فانتازيا العِرفان وبِدَع المتصوّفة

د. أدهم مسعود القاق



يرجع اختلاف التوجّهات النقدية؛ وما أفرزت من نظريات أدبيّة إلى تباين توصيف طرق تكوّن النصوص واكتناه دلالاتها وتباين روافدها وخلفياتها الفلسفية والفكرية، ولعلّ نظرية جماليات التلقى قدّمت تصورًا مختلفًا؛ إذ عدّت جهوزية النصّ نتاج تفاعل بين القطب الفنى والقطب الجمالى؛ مخضعة إستراتيجية تأويل النص إلى آفاق توقّع القارئ، ثمّ سادت الدراسات الثقافية المهيمنة حاليًّا على المشهد النقدى العالمى؛ التى أعادت النصوص إلى سياقاتها الحياتية والاجتماعيّة والتاريخية؛ للكشف عن الأنساق الثقافية المضمرة فى متن النصوص.

رواية العارف الصادرة ٢٠١٧م مفعمة بالأنساق الثقافيّة المستحضرة من زمن القرون الوسطى، الأنساق التى أضحت أقرب إلى العيوب النسقيّة المتأصّلة فى بنية المجتمع وسلوك النّاس، بل آلت هذه العيوب إلى دروب القهر والتخلّف والموت على أيدى فئات طائفية ودينية وحزبية جاهلة فى العراق وبلاد الشام واليمن و... إلخ، مما يستلزم من القارئ اصطناع منهجيّة تأويليّة مستمدة من واقع مأساوى نعيشه حاليًّا تعالقًا مع جسد الرواية وروحها.

ترى، ما هى إستراتيجية محمد سامى البوهى النصيّة فى روايته العارف؟ وهل



قراءة فى رواية العارف لمحمد سامى البوهى

أخذ بعين الاعتبار في أثناء بناء نصّه مشاركة القارئ بصفته يتأذّى من حاضر مفعم بماضي الأمّة؟ وهل أفسح له مجالاً لتأويله؟ ما هي مدلولات نصّه؟ وهل استطاع ابتكار عوالم تخييلية تخدم أنساق النص الثقافية؟ أم أن مقاصده العرفانيّة كانت ناجزة في ذهنه سلفًا؟ ما هي أسباب تكوّن نص العارف في زمن الثورات العلميّة كونيًّا، وزمن تسيّد جماعات العرفان وأهل الصوفيّة والأقليّات الطائفيّة محليًّا؟ وما شروط إنتاجه؟ وهل أظهر النصّ احتفاء بفاعليته المنتجة وبوعي المؤلّف قضايا مجتمعه؟ ما هي الأنساق الثقافية التي عالجها؟ وهل أشار إلى عيوب نسقيّة آتية من الفكر العرفاني القروسطي؟ وإلى أيّة منظومة معرفية وقيمية تنتمي التيمات التي عالجها؟ أتابعها أم تشظّت على شكل أقوال منقولة عن نصوص صوفيّة؟ هل تجاوز النص انغلاق شعريته الصوفيّة؟ وهل انفتح على التناص والحوار مع الآخر؛ بما يسهم في خلق مثاقفة بين الشعوب؟ هل أسس لتقاليد جديدة في الكتابة الإبداعية؟

أسئلة كثيرة أمام قارئ النصّ منذ وقوع نظره على عنوانه: العارف، وتأكيده بعنوان فرعي: رأس الإمام، ثمّ إمعانًا بتوضيح مقاصد نصّه العرفانيّة، عبّر بـ: "لا تغلق نافذة قلبك، وستحصل على كلّ الإجابات"، وفي صفحة داخلية مستقلّة يؤكد على عرفانيّة موضوع نصّه؛ إذ يكتب: "أنا اللا شيء ولا شيء يشاء إلّا بما يشاء، وما شاء، شاء، فكان اللا شيء شيئًا بمشيئته"، ثمّ جاء الإهداء إلى أمّه التي "ظلت ترفع يدها اليمنى إلى السماء حتى فُتح لها"، وهو تظهير جديد لهوية نصّه العرفانية وأيضًا على الغلاف الأخير اقتطع الكاتب عبارات روحها مستمدة من أهواء الصوفيّة المعبّرة عن محتوى الرواية العرفاني...، وأخيرًا فالسيرة الذاتية التي ثبّتها في آخر الكتاب تؤكّد مقاصد الكاتب العرفانيّة؛ حينما نسب نفسه إلى الحسين وعلي بن أبي طالب وَفق شجرة نسب طويلة متوهمة.

يتيح العمل الروائي للقارئ تصنيفه بفانتازيا عرفانيّة؛ إذ يلج عوالمها وهو واعٍ بموضوعها، ومسوغات تصنيفها هذا هوَ معالجتها مسائل ميتا فيزيقية، وكثير من أحداثها ليس تاريخيًّا، ولا يحتاج إلى تفسير علمي، بل لا بدّ من القبول بمضمونها



فانتازيا عرفانية تعالج قضايا ميتافيزيقية شائكة



خُرافيًّا، كما نقبل السحر والأساطير وقصص الأشباح والرعب والخوارق، ولعلّ الكاتب اختار لروايته فضاء زمكانيًّا مغايرًا للنظم الاجتماعيّة الحديثة؛ التي تنتمي إلى المنظومة المعرفية والقيمية المعاصرة، كما أنّه أخلى نصّه من كلّ ما منحته التكنولوجيا الرقميّة المعاصرة لبني الإنسان، أما حبكات روايته فهي غير قابلة للتفسير، إضافة إلى تكسيره للزمن؛ حينما عالج مراحل زمنيّة متباعدة في بيئات متعددة (قرطبة ماضيًا والقاهرة حاضرًا وكربلاء ماضيًا).

أمّا تصنيفها بالعرفانيّة؛ فهذا يتعلق بتأكيداته على مفاهيم الخُرافة الدينيّة في مقولاتها، وإن ارتكز على حكايات من قصص التاريخ، بصفتها منصّات بنى عليها سرده، تلك الحكايات التي زعم الرواة معرفة شخوصها بواطن حقائق ما وراء الطبيعة (الميتافيزيقيا)، عن طريق فيض نور الله تعالى في قلوب العارفين منهم.

ويستهلّ الكاتب فصل الرقص على أبواب قرطبة بذكر رؤيا العارف؛ التي مكّنته من نقل وقائع تاريخية عن الأندلس وعن الحاجب منصور (٣٢٧ - ٣٩٢هـ/٩٨١ - ١٠٠٢م) الذي استولى على الحكم بعد أن عشق صبح البشكنجية، أم الخليفة هشام المؤيد بالله، ويصف العارف بصفته حارس الأحلام، والساعي مع أصحابها إلى تحقيقها واقعًا، والقابض على تلك الأحلام بصفتها موصلة إلى الجنة، وهي: "رغبات تحققت قبل اشتهائها"١،... وهو لا يكذب: "يرانا بقلبه، كما ترانا الموتى والملائكة"، بل قد يتحول إلى قطرة ندى رقراقة؛ إذ: "لا يعرف به أحدٌ، إلّا من يعبأ بتلك القطرات"، ويذكر كيف يهوي أو يسقط من ينسى أن يعلّق قلبه بنور العشق، فـ: "الحلم لا يموت بعلة وسبب"، وبعد أن لمح المنصور نور العارف ارتعب، أما العارف فراح يرقص بعيدًا، ثمّ همس بأذن المنصور كي يشعر بأن الله معه قائلاً: "ليس في قلبك سوى مهجة، كلما رانت راقت، وكلما تجدّدت عادت، وكلما عشقت طمعت" فالقلب يرى كلّ شيء ولا نراه، "انظر إلى أعلى، فإنك ترى بين خطوط طلاسم السمو..."، حاول المنصور قتل الصوت الذي سمعه، فعجز، أغلق أذنيه لمنع وصول صوت محدثه، وجهل أن العارف يسكن خلف الأسماع والأبصار، فصار المنصور يدور في الإيوان، والعارف يرقص ويرقّ قلبه، فصاح المنصور: "اقتلوه أو احرقوه"، ثم عاد المنصور مضرّجًا بدمائه وتحوّل العارف إلى زهرة على شباك حجرته، ثمّ مات المنصور، أما العارف فصار نورًا.. زهرة.. طائرًا يحمل بين مناقيره رسالة لم تكتمل بعد".

استهلّ قسم رسالة القاهرة الآخر من الرواية بـ: "حلق طائر فوق مآذن القاهرة" تُرى أيكون نفس الطائر الحامل رسالة لم تكتمل في سماء قرطبة قبل نحو ألف عام؟ ليس على أهل العرفان والصوفيّة من حرج في صهر الكون بومضة داخل قلوبهم المختّارة، ولا من حرج على الأدب الفانتازي من تصوير عوالم لا وجود لها إلّا في متن الكتاب وأوهام مؤلفيها.

عارف حسين، قصد مسارح القاهرة لتحقيق أمانيه، وأسندوا له أدوارًا ثانوية، ولكن حلمه كان يلاحقه، إلى أن قطن بيت فتاة ثلاثينية صعيدية، ثم شرع يحلم بأحلام انتهت مع أذان الفجر من مسجد مولانا الحسين، قدّمت الصبيّة له الطعام، وطرق طائر شباك غرفته مرارًا، غابت الفتاة سبعة أيام لخدمة مريدي الحسين، ثمّ وضع الطائر بكفّه قمحة، فغفى العارف سبعة أيام، وتوقّفت الساعة على الساعة الثانيّة عشرة، حينما استيقظ وصلت أسماء، وقالت له: "إذا مات عارف ولد غيره يطوف مدار النور...". فهل هو العارف الجديد، إنّه: "يشعر ببصيص نور

يلتهم من جوفه الظلام"، إلى أن أدّى دور الملك لير على مسرح المخرج المتسلّط؛ الذى اضطر لإعادته تأدية دور حامل الحرباء؛ بعدما طرده نتيجة فشله بحمل الحرباء؛ وحينما تمكّن العارف من انتزاع دور الملك لير من المخرج، تراجع عن دوره بعد أن حقّق حلمه، ثمّ طرده المخرج من الفريق إلى الأبد، فتخلّص من حلمه النفعى القديم المحكوم بسقف، وصار يبحث عن حلم جديد، هنا يضعنا الكاتبُ بين حدّى صراع: حدٌّ دنيوية عارف حسين الشاب، الذى عانى طفولة قاسية، ووصل إلى القاهرة حالمًا بالتمثيل على خشبة المسرح؛ فلفظه المخرج متسيّدُ الحياة الماديّة، وحدٌّ عرفانى قادته إليه الفتاة أسماء، وقد مثّل أكثر من ٨٠٪ من مساحة السرد وأحداث الرواية (الطائر والأطفال والمعلم والشيخ والدراويش وإلخ...) إلى أن يموت المخرج على مسرحه، بعدما رفض العارف تمثيل دور الملك لير؛ إذ يحيا العارف فى الأرواح والأشياء، ولا يعرف أن يرى سوى بقلبه... ولعلّ الأنثى أسماء بقيت المعادل الإيجابى لانتصار الروح على الجسد، واستمرّت فى سياق الرواية الحاميّة؛ لمن يسعى إلى الحبّ، فأسماء هى راعية المنزل؛ الذى يقطنه العارفون، وهى التى تهتم بالجانب الدنيوى من حياتهم، وهى الوحيدة التى تقرأ كتابًا يحدّد ملامح مستقبل غامض للآخرين.

ثمّ ذكر رسالة من الطائر، فتذكر عارف رسالة الطفلة؛ حينما قالت له: إنّها من عند الله، ولكنه افتقدها،... وأيضًا مثّل فى الرواية تدعيمًا لأنثوية المسار الصائب، ثم أعطى أسماء الرسالة، فرفضت قراءتها له، لأنها لا تبصر، فاعترض، وقال لها: إنها تقرأ أفكاره وأمنياته، فأجابته أنها تبصر من دون ضوء؛ لأنها تحترف العيش دون أن تسقط.

إنّ الأحداث الماضية تصبح راهنًا على المستوى النصّى، وتثير لدى القارئ شعورًا بالحاضر، لا سيّما حينما يتمكّن الكاتب من تكسير الزمن وتفتيته والتحرّر من خطيته، فلا تعاقب بأحداث نصّه وفق تاريخية واضحة، بل من الممكن تتبع أكثر من خط زمنى، وما يطرقه الكاتب من موضوعات فى هذه الحالة شكّلت منصّات لقارئ يبنى حالة وعى مغايرة؛ لما يتلبسه حاضرًا، وتكسير الزمن يزيد من إحساسه براهنيّة ما يقرؤه، ولكن هل أدرك السارد بأنّ الأفكار والموضوعات؛ التى يبتغى توصيلها، ستتحول إلى أنساق ثقافيّة يبنى عليها القارئ رؤىً تتجاوز الحاضر، أو ستتحول إلى عيوب نسقيّة تكرّس أحوال التخلّف والقهر والموت؟

لعلّ رواية العارف مزدحمة بالأفكار والتيمات، منها: العرفانى الذى تابعه المؤلّف عن طريق مرجعيته الصوفيّة وبدع أهلها، وأخرى حياتيّة أو هجينة وغير متابعة فى بنية روايته السرديّة، ومن الشواهد: "من فقد حلمه كمن فقد روحه، ومن فقد روحه لم يدخل إلى الجنة"، تيمة متابعة وملتبسة المعنى، و: العبور والتجريب هما بداءة الوصول إلى الدهشة، تيمة متابعة ومؤسس لها ارتكازًا على عوالم الغيب والعرفان، و: تيمة المعلّم العرفانى الذى يعطى ولا يؤخذ منه، لا يسأل، لأنه يجيب عما فى أذهان العارفين، يجيب ولا ينتظر الإجابات؛ لأنّه يعرفها نتيجة وصوله رسائل الله بالإجابات القاطعة، و: الإمام العارف، معلم الأسماء كلها، المعصوم، والخطّاء الذى منح مفتاحًا به يرحم ويردّ منزها عن كلّ معصية، تيمة متابعة، لكنّها تتيح المجال لتقديس الإمام وهى مستمدّة من فكر الشيعة المتخلّف، وهناك الكثير الكثير من الأفكار المبثوثة فى سياق النصّ التى تتعب القارئ، وتجهده من دون أن تؤسّس لتجاوز حاضر بائس يعيشه.

ثمّ كلّف عارف الإتيان بعلامة عن رأس الإمام، فطالت أصابعه رأس الإمام التى تقطر دمًا، وصار برهانًا وشاهدًا على دماء كربلاء نتيجة البيعة الفاسدة، التى ارتضاها يزيد السكّير الذى تعلق بشعرة أبيه؛ فتجرأ على الروح التى ستتسيد شباب أهل الجنة، فـ: "يا ويلنا .. صراخ النادمين والتائبين وارتعدت السماء، أسرعت زينب ودفنت رأس الحسين فى صدرها"، استحضر أحداثًا وعالجها وفق مفاهيمها القروسطية أو الدروشة الدينيّة التى تروى عنها، ولم يعالج آثارها السيئة على الواقع المعيش؛ فمسبة معاوية ويزيد والانتصار للحسين وزينب جزء من مخزون الذاكرة الجمعية الشيعية، التى لا تزال تولّد البغضاء والكراهية والموت، تناوبًا بين طوائف شيعيّة وأهل التعصب الإسلامى والتكفير.

نحن نستحضر موضوعات التاريخ من أجل أن نكشف عن عيوبها النسقية ضمن المجتمع والكفاح من أجل التخلّى عنها، وتجاوز مآسيها، أمّا رواية البوهى فتؤكّدها بلغة صوفيّة، تبتعد بالقارئ نحو عوالم الفانتازياً العرفانيّة وبدع أهل التصوف؛ التى انتشرت بعد القرن العاشر الهجرى.

ثم ذُكّر بالصبية أسماء الموجّهة للعارف، حتّى سمع صوتًا: "اصبر يا فتى حتّى يأتيك علم من الكتاب به تحقّق كلّ الأمنيات الكبار"، وكذلك: "الوعد حقيقة تنتظر، وفى الانتظار أمل"، تيمة الصبر والانتظار أكد عليها النص وهى من سمات الصوفيّة عِرفانية، لا تتماشى مع تسارع زمن التكنولوجيا الرقمية ومتضادة مع سمات جيل الألفية الجديد؛ الذى يسعى إلى التهام الخبرات والمعارف الإنسانيّة من دون انتظار أو دخول ترهات فكرية وفذلكات عِرفانيّة وبدع صوفيّة.

رأى العارف وسط الغرفة: "رجلًا يخرج من البئر، ويسقى كلبًا، وقطةً تموء تأكل من خشاش الأرض، وعصفورًا يطعم ثعبانًا أعمى، ثم انزوى متكوّرًا فتدلّى حبل وسحبه للأعلى، ثم فوجئ بعمران"، فسألوه إن كان قد تحقق من رأس الإمام، فأشهر كفّه مخضبًا بالدماء.. ترى، إلام رمز من وجود رأس الحسين، هل أراد أن يقول إنّ الفتنة لا تزال حاضرة؟ وهل عالج الكاتب آثارها السلبيّة على الحاضر؟ المتتبع لأحداث الرواية سيجد أنّه لم يعالج آثارها، بل كرر روايات قروسطيّة متخلّفة؛ فبدت للقارئ على شكل فانتازيا عرفانيّة، لا تخدم سوى



نص يستحضر التاريخ من أجل كشف عيوبه النسقية



أصحاب المقولات الجاهلة فى التاريخ.
فى سردية مستقلة ذكر الكاتب قرية شطرنجية، حكم أهلها العارف بالعدل؛ فاختفى الظلم، وساروا بملامح متشابهة؛ حتّى زالت الأحجار السوداء، وبقيت البيضاء، فهدأت شوارعهم، وتجمّدوا؛ بعدما تلاشت الأضداد، فما عاد للملك قيمة من دون ظالم ومظلوم فـ: "نسوا الفتى حتّى ملّ المقام؛ بعدما أصبح وحيدًا، فلا قيمة للخير من دون شرّ، ولا قيمة للأشباه من دون ضد، فضرب بعصاه الأرض، وعادوا إلى سيرتهم الأولى بين ظلم وعدل، سواد وبياض، وتركهم يصارعون الأضداد" ولعلّ هذه السرديّة لو نُسجت ضمن سياق حكاية الرواية، وحيكت فى أحداثها لقدّمت رؤىً مغايرة لعرفانية غيبية، ويتابع: "ثم ضرب بعصاه الأرض فأمطرت السماء صورا وعرائس، وحاول القبض عليها، ثم سمع صوتًا: "لا ترتدى رداءً ليس لك" وانتقل من حكاية إلى أخرى ليقدم رؤى متعددة، ولعلّ كثافة الحكايات المروية والتلاعب بالصياغات اللغوية تجهد القارئ فى أثناء تلقيها.
ثم يفاجأ بنزيل جديد يسكن غرفة انبثقت فجأة جوار غرفته، ودخل الغرفة فوجد الطائر يحاول إحداث فجوة لدخول النور، ثم تهافتت الطيور وطوقته وامتزج العارف بالبياض، ثم انصهرت الفجوات والأشياء وخرج جسد مستلق على الفراش.
وسمع العارف أنين النافذة، تتعلق بمفهوم عرفانى، قدمه المؤلف بأن الأشياء تحسّ بحضرة العارف، ولا بدّ له أن يشعر بحياتها، ثم يذكر حكاية جمع الحطب للخباز، ولكن الخبز يشوى بأنفاس العاشقين، وقلوب العارفين تطهى بالنار ولا تحترق، و: "اندفع الفتى إلى التنور مسرعًا؛ فتفاجأ بأنه لا يحوى حطبًا مشتعلًا، ولم تمسس رغيفه نار، ولكنه نضج..." ثم ذكر البسطامى والحلاج وشمس الدين، وقال: "يعود إليك الحب مكتملًا فى رغيف تصنعه بالعرفان "وطالبه بالعشق، فاستعد إلى الرحيل إلى عالم بلا طريق وبلا مسافات... – فانتازيات عرفانيّة كثيفة ومكررة ترهق القارئ – ثم يتزوج العارف بابنة عمران فاطمة، ويتحادثان عن العشق، إلى أن يقول لها: "ما أجمل العشق الإلهى المفعم بالنور؛ الذى يشع من قناديل الأولياء"، ثم اختفى الشيخ مثل وميض واختفت قرطبة كلها، إلى أن يتخيل فاطمة، وهى تذوب بألم المخاض، ويسمع صراخ ابنه هارون، ثمّ خرج العارف فى الليلة الأربعين فسقاه الله من مطر، ويذكر حكايات وأسماء العشق، ثمّ سردية مستقلة أخرى، وهى عن أربعة فتية يتسابقون برميهم الأقلام فى النهر ومن لا يجرف النهر قلمه يفوز برمانة، ففاز من ضمر أن تكون من نصيبهم جميعًا من دون أنانية، فحضر العارف وأطعمهم حب الرمان، ولعله نجح فى عرضه للسرديات المستقلة عن سياق النصّ، وكانت أكثر نجاعة لو صهرها فى بنية روايته السرديّة، وشملها فى مساحات سردية وحواريّة أوسع مما هى عليه.
عاد العارف إلى زوجته فاطمة، فسألته إن وجد العشق بترحاله، فقال لها بعد أن حصر وجهها بين كفيه: "العشق يبدأ من هنا يا فاطمة" وطلبت منه عدم الرحيل، لحاجة ابنه هارون له، وهو اعتناء بالعشق البشرى، ولكنّها لقطة منقطعة – كما فعل مع السرديات المستقلّة– من دون متابعتها أو صهرها فى سياق نصّه؛ لتتساوق مع رؤى معاصرة؛ إذ يكمل بمجىء عمران؛ ليتوج رأس عارف بعمامة، ثمّ قبّل ابنته ورحل، فتابع العارف دروس عمران فـ: "النسل باق وبنور عِتْرته (نسله) تنشق الظلمات..."، ثم التفت ورأى ابنه هارون؛ وحينما لاحظ اختفاء الدراويش من الساحة عرف أن لا خلاص إلّا بالعشق.

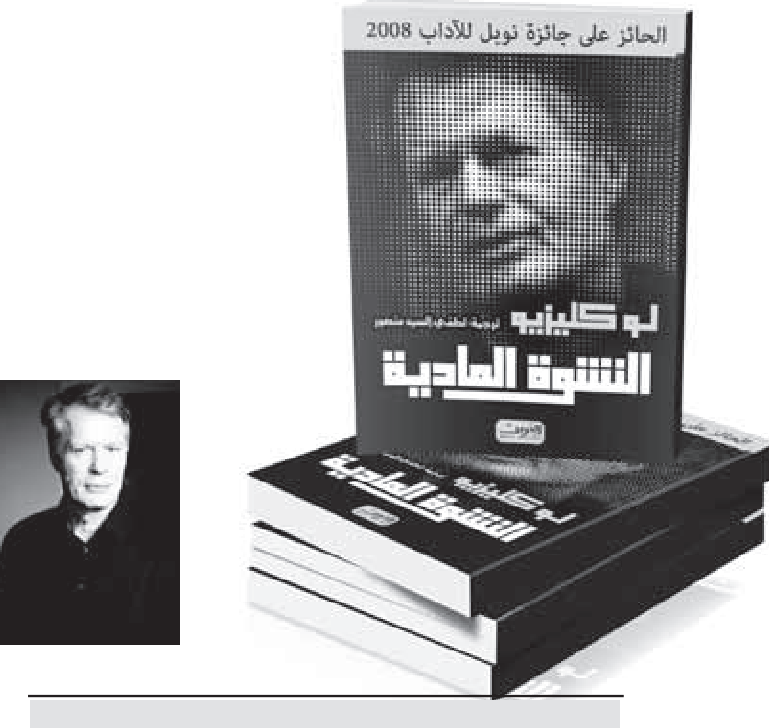


قدم الكاتب مفهوما عرفانياً يتلخص فى إحساس الأشياء بحضرة العارف

يستهلّ الكاتب فصلًا جديدًا بمشهد تراجيدى من مسرحية الملك لير، ولكن لم تسقط الحرباء من يد الممثل، فيبحث المخرج عن عارف حسين، ولم يجده فأسدل الستار، وقرر ألّا يعود حتّى يأتى الفتى؛ وحينما حلم عارف حسين برجوعه لتأدية دور البطولة، تراجع لأنّه أعظم من ملك أحمق خذلته بناته، وغفل عن حبّ حقيقى، ثمّ جرت محاورة على المسرح بين المخرج وعارف؛ إذ خاطبه:
"أتعلم أننى لم أمنحك سوى دور ثانوى تافه فى حكايتى الطويلة" ثم يكتشف أنّ المخرج استحال رمادًا؛ حينما سقط أرضًا، فامتلأ المسرح دراويش وهم يصفقون، ثم يضاء المسرح، ويسدل الستار.
يذهب العارف إلى أطفاله وألعاب الماريونيت وزوجته والابنه، ويتهافت الدراويش عليه، ثم ولد أخ لهارون اسمه يحيى، ويؤكّد أنّ: "الكون غامض النشأة والنهاية لدى عالِم جاهل بالعرفان" فالعرفان يقضى بقبول دوران عارف فى قرطبة داخل قلب عارف فى القاهرة، أو داخل قطرة ماء فى قونية، فعالم العرفان هو: "عالم من خيال معقول، لكنّه يوصلنا فى النهاية إلى الحقيقة الكبرى"، وعرف أن شغف الانتظار أكثر متعة من الحكايات، ثم اتجه نحو بيت أسماء ودخل غرفة جديدة وراح فى نوم عميق، حتّى خرجت أسماء...؛ وحينما رجعت اكتشفت أن لا أثر للنائم فى فراشه، ثم اكتشفت غرفة وحيدة لم يفتح بابها بعد، واختفت الغرف الباقية، ووجدت كتابًا لم تقرأ به كلمة واحدة والسؤال: هل يتوجب عليها أن تصبر وتقرأ بكتاب جديد، وتركن بانتظار الإمام المنتظر؟ ثم جاءها يحيى طالبًا المأوى، فأسكنته الغرفة؛ لتستمر الحكاية: "ومن يعش لينتظر سيأتى يوم يجد فيه النهاية"، ثم علا صوت الساجدين من مسجد الإمام فى عوالم العرفان، وصوت خفيض الله الله الله...
رواية وإن صيغت بلغة شاعرية جديدة، وبقدرات فنيّة عاليّة المستوى على مستوى سرد أحداث تخييلية، إنما إصرار الكاتب أن يبقى داخل مفاهيم التصوف والعرفان يحرمها من تأسيس حالة وعى جديد، يحمل فى أحشائه بذور أنسقة ثقافيّة تسهم فى بناء الذات الفاعلة المستقلّة عن طغيان المجموع فى أى مجتمع.

سرد صارخ ضد ثقافة الاستهلاك

أسامة الحداد



"النشوة المادية".. كتاب قديم للفرنسى لوكليزيو.. ترجمة: لطفى السيد منصور

المترجم هو الحلقة الأضعف داخل الصراع المحتدم بين النص الأصلى وترجمته

تثير الترجمة العديد من الإشكاليات بداية من العبارة الشهيرة الترجمة خيانة إلى اعتبارها جسرا للتواصل بين ثقافتين، أو معرفة الآخر إلى أخر تلك القضايا المثارة دوما حول الترجمة والعلاقة بين النص الأصلي وبين النص المترجم وهل يلتزم المترجم بالنقل الحرفي أم يقوم بعملية إبداعية موازية ومدى حقه في ذلك.

إن المترجم هو الحلقة الأضعف داخل هذا الصراع؛ فإذا كان العمل الأدبي يمثل قيمة جمالية ومعرفية فينسب بالتأكيد إلى الكاتب وإن جاء النص على غير هوى القارئ كان المترجم هو المخطئ وتلك إشكالية تضاف إلى ما تواجهه عملية الترجمة من أزمات، خاصة لدى القارئ الذي يجهل اللغة الأصلية للكتاب، ونتناسى في اللحظة ذاتها أن نسبة ما يتم ترجمته من أعمال أبداعية وفكرية ضئيل للغاية ويمثل هامشا ضيقا وأن الكثير من النصوص المميزة لم تتم ترجمتها.

وعلى الرغم من كل تلك القضايا والأسئلة هناك من يعمل بجدية على ترجمة الأعمال الأدبية والسعي إلى التواصل مع الآخر/ الغرب والكشف عن آليات كتابة مغايرة ونصوص لم تألفها الذائقة العربية ومن بينها كتاب "النشوة المادية" للفرنسي جان ماري غوستاف لوكليزيو الحائز على جائزة نوبل عام ٢٠٠٨ والذي قام المترجم / لطفي السيد منصور بترجمته عن لغته الأصلية والصادر عن دار العربي بالقاهرة، ولطفي السيد منصور مترجم يعمل في صمت بلا ضجيج وقدم عددا من الأعمال التي أثرت المكتبة العربية مثل رواية تقرير بروديك للفرنسي فيليب كلوديل، والمغفلون للكاتب الفرنسي إريك نويوف ونوتردام النيل للرواندية سكولاستيك موكا سونجا فضلا

عن عشرات المقالات والحوارات لنقاد ومفكرين مثل الارضاء والتأثير لليبوفتسكي وكتابة المعاناة لكريستيفا ورولان بارت، وهو يقوم بالترجمة عن الفرنسية التي تذكرنا باللحظة الزمنية الأكثر تأثيرا والتي تتوافق مع مقولة باشلار عن الزمن أنه يتشكل فى لحظة العنف والتحول فى كتابه المعنون لوتر يامون ترجمة الدكتور حسين عجة حيث كانت الحملة الفرنسية على مصر بقيادة نابليون ١٧٩٨- ١٨٠١ هي الأكثر تأثيرا فى ثقافتنا إلى الآن بالرغم من فترتها الزمنية القصيرة فشلا عما صاحبها من ثورات شعبية وعنف من المحتل الفرنسي واجه به ثورتي القاهرة الأولى والثانية، وإن ايقظت الروح الوطنية وكشفت عن الردة الحضارية التي ما زلنا ندور فى فلكها.

فى كتابه النشوة المادية والصادر ى عام ١٩٦٧يقدم الفرنسي لوكليزيو نصا خاصا يتجاوز مفهوم الأنواع والأجناس الأدبية ورؤي متعددة للتاريخ والإنسان تأخرت ترجمته كثيرا إلى أن قام المترجم المصرى لطفي السيد منصور بتقديمه للقارئ العربي بعد نصف قرن من صدوره ليكشف لنا عن نص شديد الخصوصية، عبر آليات سردية متنوعة وأنساقا جمالية ومعرفية تتجاوز مفهومية النوع الأدبى فالتمييز بين الأنواع الأدبية لم يعد ذا اهمية فى كتابات معظم كتاب عصرنا ،فالحدود بينها تعبر باستمرار، والأنواع تخلط، أو تمزج، والقديم منها يترك أويحور، وتخلق انواع جديدة إلى حد صار معه المفهوم نفسه موضع شك"١" حيث يخرج الكتاب عن التصنيفات المعروفة من شعر ورواية ومقال متجاوزا ما أعتادنا عليه، وهنا ينبغي القول أن القارئ العربي لم يألف على هذا النوع الأدبي الذي يجاوز الكتابة عبر النوعية وتداخل الأنواع وصولا إلى التسامى فوق النص، وهو ما يثير السؤال والاستغراب حول مفهوم TEXT كمصطلح غربي فالدلالة الغربية تنحصر فى النص وثيقة، النص جسد، نسيج النص، كلام النص، النص كتابة وهو فى العربية يقترب من مصطلح الكلام الذي يحمل الدلالة ذاتها، وهذا التساؤل يبدو بديهيا مع كتاب النشوة المادية حيث لا يمكن القول أن النص ينتمي إلى نوع أدبي محدد وفق الأنواع الأدبية والشعريات الرئيسية، فالخطاب يحمل ضمير الأنا وهي حالة شعرية بامتياز وإعمال المخيلة فى اقتراب واضح من الشعر حيث المحاكاة والتخييل كما يري القرطاجي ومن قبله

◈◈◈

النشوة المادية كتاب يتجاوز مفهوم الأنواع ويقدم رؤى متعددة للتاريخ



أرسطو فى كتابه فن الشعر حيث الشعر هو القول المخيل ولكن بنية النص تتجاوز فكرة القصيدة حيث السرد الحكائي يمتزج بالاستبطان الذاتي، والسرد الموضوعي الذي يتباين مع مفهوم القصيدة، واستخدام آلية التكرار بشكل لافت، وآليات المقال، بل والإعلانات فى تمرد واضح ضد فكرة الأجناس الأدبية، وهناك بعض الكتابات التي انطلقت فى الاتجاه ذاته مثل اللامنتمي لـ ويلسون واللاطمأنينة لفريناندو بيسوا وإن اختلف معهما حيث بيسوا يبتكر أحد أنداده (كاتب حسابات) وينطلق الخطاب عبر الشخصية التي صنعها، أما ويلسون فيلجأ إلى شخصيات روائية لآخرين يطرح تساؤلاته عبر هذه الشخصيات كما يراها، إضافة إلى ان لوكليزيو يقدم حركة دائرية من العدم إلى العدم حيث يبدأ من الماورائي والميتافيزيقي والتساؤلات حول الزمن قبل أن يوجد وينتهي بالتلاشي.

وعبر فصول الكتاب الـ١١ يقودنا فى عوالم متعددة من السؤال (حينما لم أكن قد ولدت بعد، عندما لم اكن قد أغلقت حياتي فى شكل حلقة) وحتى الوصول إلى النهاية (أغوص فى الأرض، أختفي، أغادر... دون معرفة، دون صراع ... بدأت رحلة العودة الطويلة نحو التجمد والصمت) وبجانب الأسئلة الأولى حول الماهية والوجود، والرؤي الصوفية التي تقترب من النيرفانا حيث الروح فى سموها، هناك موقف من التاريخ وتأويلاته يواجهه بمعناه الحرفى والرمزي والروحاني أيضا وكأنه ببساطة وتلقائية يعلن سقوط المقولات الكبرى، وهو الحال نفسه مع الكتابة والموت يتجاور كل هذا ويمتزج مع حالة نقد عنيفة للمجتمع وتمرد ضد كل ما هو ثابت إنه يقودنا فى غضبه إلى ثورة الشباب فى نهاية الستينات من القرن الماضي، فهل كان لوكليزيو فى كتابه يمثل تلك الثورة ضد المجتمع والأيديولوجيا والتاريخ ؟ وهل يمكن الفصل بين زمن الكتابة ١٩٦٧والواقع الاجتماعي والسياسي ؟ أو عزله وتحييده عن تطور الفنون وآليات الكتابة ؟ أعتقد ان ذلك سيكون عبثا وسيدفع بنا إلى قراءات فاسدة نتيجة لمقدمات خاطئة، فالسياق الاجتماعي والثقافي المواكب لزمن الكتابة له حضوره، والظروف التاريخية التي شهدت ولادة النصوص وتكوينها من بين مفاتيح النص الذي لا يمكن عزله عن السياقات الاجتماعية والتاريخية المزامنة لكتابته...

وبجانب ذلك فالنشوة المادية صرخة حادة ضد ثقافة الاستهلاك، والخواء الروحي، وأجده يتجاور ويتباين مع ما قدم فى فترة بين الحربين وما تلاها إنه ليس "هيسة" الذي فقد روحه الشفافة ومخلصه " دميان " فى مشاركته بالقتال، ولا "كامو " الذي استسلم بطله للحياة وسار معها حيثما تقذف به مستكينا إلى قدره ومندفعا نحو المصير المشترك للإنسانية،

ومن المفتتح يكشف تناقض العالم وانقسامه ويفصح عن رؤيته ولغته الشاعرية عبر مقولة تخيلية فى جوهرها لا يمكن تحققها فى الواقع وإن تحققت فمن الصعب إن لم يكن من المحال رصدها "عصفوران، رفيقان متحدان لا ينفصلان، يقيمان على نفس الشجرة، الأول يأكل من الثمار الحلوة للشجرة، الآخر ينظر له ولا يأكل أبدًا".

يبدأ الكتاب فى الفصل الأول بنسق زمني (حينما) والذي يؤكد ويلح عليه في الفقرة الأولى ذاتها لم يكن لديَّ ماض، ولا حاضر، ولا مستقبل إنه يبحث عن زمن سابق على وجوده ليكسر فكرة الزمن بشكله الفيزيقي منذ البداية، ويتبعه بنسق الحكي (لم أكن) ليؤكد أن السرد هو علاقة الحدث بالزمن وأن هناك عالم متخيل يتشكل فى المفتتح فى لحظة كسر الصمت ليباغتنا مراوغا بالسؤال حول الماهية وماذا كان الإنسان قبل أن يولد وأين أمكنته السابقة (كنت مختفيا . الأشكال والحيوات الأخرى كانت تكسوني) لينتقل إلى نسق سردي آخر عبر تساؤلاته، وعباراته التي تتجاوز فكرة اليقين بوجوده ووجود العالم مثل (عندما لم أكن قد ولدت

كان العالم مهجورا) التي تعد أحد مفاتيح قراءة هذا النص، وهذا لا يعني التأويل بقدر محاولة تحليل النص عبر وحدات مقروئية متوافقا مع ما ذهب إليه رولان بارت أنه لما كان الأمر يتعلق بدراسة لغة ثقافية، وأعني لغة السرد فالتحليل يكون متأثرا مباشرة بمنطوياته الإيديولوجية وأن ما يعتبر أنه مفهوم هو فى الحقيقة سوسيولوجي جدا ومصنوع جدا (٢) ويختم الفصل الأول (تلك التي ولدتني، قتلتني أيضا) إن الروح الهائمة والخالصة التي تبحث عن وجودها وتحققها وتشتبك مع الميتافيزيقي والماورائي ومع التاريخ الذي لا يتحقق إلا بوجود المرء في هذا العالم، بعيدا عن المجهول الذي جاء منه، إنه يبدأ بالأسئلة الأولى الشهيرة من أين أتينا ولماذا نحن هنا وأين نذهب بحثا عن حقيقة هذا الكون وعلاقة الإنسان به، وفى هذا الفصل يبدو استبطان الذات ومسائلة العالم ومواجهة الخطاب الديني ونظريات الخلق المتوارثة واضحا إنه لا يقدم تفسيرا بل يجادل العالم والأشياء فينطلق من هذه الإشكالية،عبر مونولوج داخلي وتداعي حر يمكن القول أنه بجانب شاعريته ينتمي بدرجة ما إلى تيار الوعي، مع بنية التكرار التي تمثل ملمحا ى المعمار اللغوي للنص.

ومن سؤال الماهية ينتقل إلى اللغة فى الفصل الثاني (الوسيلة اللانهائية) ليكشف عن ثقافته العميقة ورؤيته للغة والكتابة باعتبار أن المعرفة لا تتحقق إلا باللغة، وهي كما يقول عثمان بن جني تواضع واصطلاح لا وحي وتوقيف، ويري سوسير أنها سياق كلي ونسق من التراكيب، وهنا نتوقف أمام مقولته الأشهر لاشيء يتميز قبل البنية اللغوية هو من يرى أن الشيء الطبيعي عند الإنسان ليس اللسان اللغة الشفوية بل ملكة إنشاء اللغة، ليبدأ الفصل الثالث بسخرية لاذعة كآلية ومفتاح للنص فالمنظر الطبيعي يبدو صورة للشخص المقموع الباحث عن حريته وهكذا يتواصل فى تناقضاته وكشفه للعالم عبر فصول الكتاب حيث لا يمكن الوثوق بالزمن هل هو استطرادي ام استرجاعي ام تتداخل الأزمنة من الاستباقي إلى زمن الحدث ويبدو ذلك واضحا فى الفصل السادس المعنون " المستقبل "(شيخوخة، شيخوخة بكل مكان!) وحيث يعمد إلى تفكيك العالم وبعثرة موجوداته بصورة تبدو عشوائية ليقدم موازة رمزية لعالم مفكك واستهلاكي

يكشف الكاتب عن ثقافته العميقة ورؤيته للغة والكتابة

(منفضة السجائر الزجاجية وذرات الرماد الصغيرة،
قطعة العملة محطمة،
علبة الأطعمة المحفوظة الصدئة،
الولاعة المعدنية،
محفظة مصنوعة من البلاستيك تقليد جلد التمساح،
قلم الحبر الفارغ،
أقراص النوبالجيل،)

هذه التفاصيل اليومية التي تبدو مجانية وتتمحور حولها حياتنا، ينثرها وكانه صوفى فى شطحاته ليعلن عن موقفه من الحياة والمجتمع، وهو ما يتوائم وبنية النص ونسيجه حيث يتجاوز مفاهيم الأنواع الأدبية وفى الوقت ذاته يواجه ثقافة الاستهلاك وما أدت إليه من فراغ روحي ليعيدنا إلى "بابيت" رواية الأمريكي سنكلير على الجانب الآخر من المحيط، وهو تفاعل نصي يكشف عن هويته الخلافية هو المتناقض مع مجتمعه والثائر ضد قيمه وانساقه يصنع دائرة يكشف خلالها عن رؤيته ويمزج الشعر بالنثر حيث يضع قصائد بشكلها الحر المعروف، ويستخدم بجانب السخرية جماليات القبح التى تتجلي بصورة أوضح في الفصل السابع بداية من العنوان اغتيال ذبابة إن القبح في جوهره ليس الذبابة بل عبثية الحياة وأكاذيبها فالحياة فخ كأنها بيت العنكبوت، وهو يبحث عن خلاصه من خلال الفن (لو أن للفن قوة) والوعي (يوجد إذا وعي ليس هو وعي الكلمات. لكن أين نجده؟) ويكشف الكتاب عن مخزون ثقافي هائل وممارسة دلالية وتفاعل مع نصوص عديدة وتراث إنساني شديد الرحابة، يضعنا في مواجهة مع سؤال يبدو بديهيا كيف امتلك هذه الثقافة وتلك المعلوماتية في تلك السن المبكرة فقد سطر كتابه هذا قبل أن يكمل عامه السابع والعشرين، فهل سورة الشباب لها دورها في إنتاجية النص؟ وهل لحرية البحث بعيدا عن ثقافة التلقين دورها في اكتساب هذه المعرفية، واتخاذ هذا الموقف النقدي في مواجهة العالم؟ إن هذا سيقودنا أو بالأدق سيعود بنا إلى مقولات الدكتور شكري عياد في كتابه المذاهب الأدبية عند العرب والغربيين وإلى قضية الحداثة والنهضة العربية.

وبالطبع يجب التوجه بالشكر إلى مترجم العمل الذي قدم نصا يبدو طازجا وانحاز إلى القيمة وقد ناقشته حول آلية التكرار والجمل القصيرة والسريعة فأكد أنها من الأساليب المستخدمة في النص الأصلي وحاول الحفاظ على بنية النص بقدر الإمكان وهو جهد طيب وإن ظل التساؤل ملحا عن برنامج واضح وخطط للترجمة للتواصل مع الثقافات الأخري فلا يمكن الانتظار لخمسين سنة إلى أن يصلنا منتجا ثقافيا تواكب مع واقعه الاجتماعي والسياسي في لحظة فارقة في موطنه، وهذا لا يعني ارتباط النص بثورة الشباب أو استشرافه لها، بقدر ما يعني استيعاب النص – من خلال بناء متخيل للعالم – للمتغيرات الاجتماعية والسياسية، وانتاجه في ذلك الهامش الضيق بين الحلم واليقظة، وبالتأكيد فالنشوة المادية عمل شديد الخصوصية يقدم المتعة الفكرية والجمالية، ويرسخ لوعي مغاير من خلال رؤي متعددة للحياة وتناقضاتها باعتبارها البديل للملاحم القديمة، والسرديات الكبرى لقد كان لوكليزيو سابقا على مقولات كثيرة تتداول الآن حول النص والجنس الأدبي والتاريخ.

هوامش

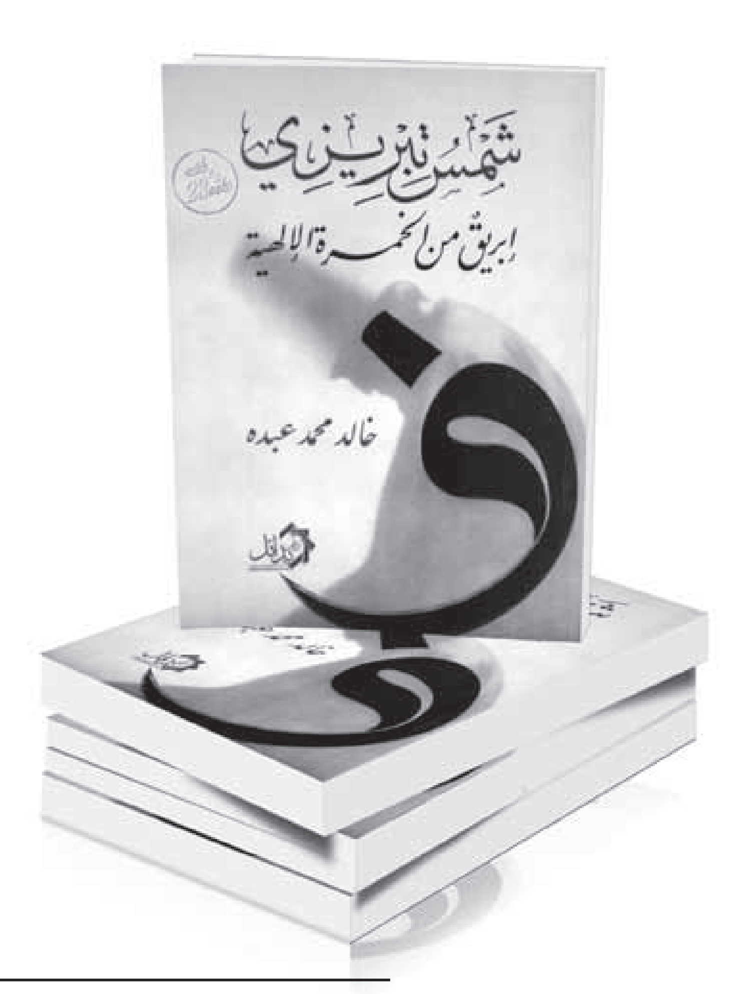
-رينية ويليك - مفاهيم نقدية - ترجمة د/ محمد عصفور - عالم المعرفة ص ٣١١

-رولان بارت - التحليل النصي - ترجمة عبد الكبير الشرقاوي - دار التكوين ص ٢٣

-دي سوسير - علم اللغة العام - ترجمة د. يونيل يوسف عزيز - بيت الموصل - ص٢٨

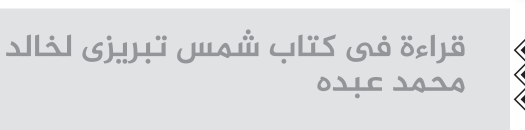
إضاءة للمساحات المعتمة في التاريخ الثقافى للمعرفة الصوفية

د. رمضان بسطاويسى محمد



تمثّل كتابات خالد محمد عبده تجربة خاصة ومتميزة، فقد قدّم كتبًا متنوّعة بين التحقيق والدراسة والتعليق تسدّ نقصًا كبيرًا فى المكتبة العربية عن العرفان والتصوف، من مثل الكتاب الذى حققه بعنوان: مهمات الواصلين من الصوفية البالغين لشمس الدين الديلمى. يختار عبده دائمًا الموضوعات التى لم يكتب فيها كثيرًا أو الموضوعات التى يشتدُّ فيها الجدل والنقاش، أو يكشف عن الشخصيات والأفكار التى لم يكتب عنها من قبل، مما يضىء مساحات معتمة من التاريخ الثقافى للمعرفة الصوفية والإسلامية، مثل كتاب "نصوص فى التحريف والدفاع عن الإنجيل" مما يجعل كتبه منبعًا خصبًا للباحثين عن بحوث و موضوعات جديدة لم يكتب عنها من قبل، بدلًا من إنفاق العمر فى موضوعات سبق الكتابة عنها مرارًا و تكرارًا.

وحين التقيت به وجدت له حضورًا إنسانيًا جميلًا، ووجدت أنه عثر على صيغة صعبة للحياة، ذلك أنه نذر نفسه وحياته للكتابة عن الصوفية فرغم أنه حاصل على درجة علمية وشارك فى الكتابة الأكاديمية، لا يعمل فى أى مؤسسة، مما جعله حرًا من





كثير من القيود، فقدّم كتابة مخلفة عن الصوفية وعن المسكوت عنه فى الخطاب الصوفى، وهو يقوم بتوثيق الكتابات الصوفية القديمة والوسيطة مثل كتابه عن الأعمال الصوفية لعبد الوهاب عزام و كتاباته عن التصوف فى مختلف مراحل التصوف، و يركز على أعمال الرومى وابن عربى وتلقّيه فى الثقافة العربية، وفى كتابه مع عائشة موماد " الرومى بين الشرق والغرب" يقدّم فى نهاية الكتاب رسالة إلى مولانا جلال الدين الرومى وهو فى مقامه فى قونيه كلها انفعال بحضرة مولانا وحديث من القلب عن انفتاح الروح على النور الذى يراه فى قلوب المحبين الذين التقى بهم عند المقام، وتجلت مستويات الوجود والوعى مجتمعة وهو يستحضر الغائب الذى لا يغيب أبدًا.

خالد محمد عبده معروف فى دوائر الإعلام الثقافى والروحى ووسائل التواصل الاجتماعى باسم: خالد الحلاج. وله موقع باسم كتاب الحلاج "طواسين" ويرمز هذا الاسم إلى السعى للتعلم وتقديم عالم من الروحانية المستنيرة. وهو شخص يبحث عن الصدق والعقلانية والاتساق الأخلاقى بالمفهوم الصوفى وهذه وجوده متعددة من تركيبته الإنسانية، وله طريق خاص اكتشفه من حياته التى توزّعت بين السفر والترحال ويسعى لمقابلة كل الأسماء ويكتشف وجوده والعالم من خلال التجارب التى تتماس روحه معهم ومن هؤلاء الذين أثروا فيه الدكتورة سعاد الحكيم فهى نموذج لصوفية الحياة والفكر.

وفى هذا الكتاب الذى نحن بصدده يتحدث عن شمس تبريزى، وهذا العمل من الكتابات العربية الأولى عن شمس تبريزى ويقدّم الصورة الاستشراقية عن شمس والصورة العربية، ويقدّم فى الجزء الثانى من الكتاب نصوص شمس تبريزى والمجالس العشرة لشمس تبريزى. وهو إنجاز طيّب عرض فيه الآراء المختلفة

شاعر صوفى، فارسى يعد المعلم الروحى لجلال الدين الرومى



فى مقدمة كتابه "معنى أن تكون صوفيًّا"، يشرح عبده كيف انجذب إلى الصوفية. وجعل جلّ اهتمامه فى مجال الديانات المقارنة وغرق فى قراءات واسعة فى الأدب الصوفى. بعد فترة ، وصل إلى الإدراك: "فهمت أنه لا يمكن تعليم الحب. لا يمكن البحث عنه فى الكتب". قرّر أن التجربة الروحية للسادة الصوفية يجب أن يشعر بها؛ كان لا بد من معايشة التجربة. وهذا يفسر له السبب فى صعوبة فهم الكثير من المعانى فى النصوص الصوفية "إن عدم القدرة على الفهم هو فى حد ذاته إدراك"، هى ترجع لسيدنا أبى بكر الصديق (العجز عن الإدراك إدراك) ومن يريد التعرف على تجربته ورؤيته للتصوف يمكنه أن يقرأ كتابه: معنى أن تكون صوفيًّا.

شمس الدين التبريزى محمد بن ملك داد التبريزى (مواليد ١١٨٥ تبريز- ١٢٤٨)، (٥٨٢-٦٤٥هـ) هو عارف ومتصوف وشاعر فارسى مسلم صوفى يُنسب إلى مدينة تبريز. يُعتبر المعلم الروحى لجلال الدين الرومى (مولانا) الذى كتب المثنوى، والديوان الكبير، وفيه ما فيه، والمجالس، فى مجال العشق الإلهى.

قام برحلات إلى مدن عدّة، منها: حلب وبغداد وقونية ودمشق. أخذ التصوف عن ركن الدين السجاسى، وتتلمذ عليه جلال الدين الرومى. اعتكف شمس تبريزى وجلال الدين الرومى أربعون يومًا فى مدينة قونية لفترة، ثم قام شمس بالفرار إلى دمشق قبل أن يعود إلى قونية. ثم قُتل فى قونية والبعض يقول إنه قتل على يد جماعة من المناوئين له سنة ٦٤٥ هـ، وقيل سنة ٦٤٤ هـ. وله ضريح فى مدينة قونية ومدن أخرى.

كان شمس أحد الدراويش، وقيل إن شمس التبريزى راودته رؤى منذ سن العاشرة تقريبًا، حيث قال لأبيه ذلك ولكنه لم يصدقه، فبعد مدة ترك منزله وبدأ بالتجوال، بحيث إنه قيل عنه بأنه لم ينم بمكان أكثر من ليلة واحدة لكثرة تجواله وترحاله. وكانوا ينعتونه بـ "المجنون".

التقى شمس تبريزى بالشاعر الملقّب بـ"مولانا" وهو جلال الدين الرومى فى تجواله عام ١٢٤٤م، وتكوّنت بعد ذلك اللقاء صداقة غيّرت مجرى حياة كليهما، حيث إن الرومى تحوّل من رجل دين عادى إلى شاعر عاشق يجيش بالعاطفة، وصوفى ملتزم، وداعية إلى الحب.

وفقًا لما ترويه بعض الكتابات الصوفية، فإن شمس التبريزى اختفى فى ظروف غامضة. فالبعض يقول إنه قُتل على يد تلاميذ جلال الدين الرومى بسبب غيرتهم من علاقة شمس مع الرومى. لكن تقول بعض الأدلة أن شمس التبريزى غادر مدينة قونية وتوفى فى خوى حيثُ دفن، وله ضريح هناك.

وقد نُسبت مجموعة من الأشعار الغامضة المليئة بالمشاعر التعبدية والميول الروحية إلى شمس التبريزى عبر العالم الإسلامى. وقد تساءل بعض العلماء، مثل غابرييل فان دن بيرغ ، عما إذا كانت هذه المقالات قد تم تأليفها من قبل شمس التبريزى. ومع ذلك فقد أشار العلماء فى وقت لاحق إلى أنه قد يكون بدلاً من ذلك سؤال حول ما إذا كان اسم شمس تبريز قد استخدم

لأكثر من شخص واحد. يقترح فان دن بيرج أن هذا التعريف هو الاسم المستعار للرومى. ومع ذلك، فهى تعترف بأنه على الرغم من العدد الكبير من القصائد التى تنسب إلى شمس، والتى تشكل المرجع الأدبى للإسماعيليين فى بدخشان ، فإن الأغلبية الساحقة منها لا يمكن وضعها فى أى من أعمال الرومى الحالية. بدلاً من ذلك ، وكذلك فى أعمال أخرى. ويمكن مطالعة المزيد فى كتاب

Franklin Lewis Rumi Past and Present، East and West.

قدم شمس التبريزى أفكارًا ونظرات صوفية مهمة اتخذت أساسًا لما سمى فى الأدبيات الحديثة بقواعد العشق الأربعين. وهذا بعض منها: "إن الطريقة التى نرى فيها الله ما هى إلا انعكاس للطريقة التى نرى فيها أنفسنا"، "إن الطريق إلى الحقيقة يمر من القلب لا من الرأس، فاجعل قلبك، لا عقلك، دليلك الرئيسى". "فالشىء الذى لا يمكن التعبير عنه بكلمات لا يمكن إدراكه إلا بالصمت". "تذكر أنك لا تستطيع أن ترى نفسك حقًا إلا فى قلب شخص آخر، وبوجود الله فى داخلك". "الصوفىّ لا يحمد الله على ما منحه الله إياه فحسب! بل يحمده أيضًا على كل ما حرمه منه". "إن عشاق الله لا ينفد صّبرهم مطلقًا، لأنهم يعرفون أنه لكى يُصبح الهلال بدرًا فهو يحتاج إلى وقت. لقد خلق الله المعاناة حتى تظهر السعادة من خلال نقيضها. فالأشياء تظهر من خلال أضدادها، وبما أنه لا يوجد نقيض لله فإنه يظل مخفيًا". "يجب أن تجعل الرحلة التى تقوم بها رحلة فى داخلك. فإذا سافرت فى داخلك فسيكون بوسعك اجتياز العالم الشاسع وما وراءه". "إن السعى وراء الحبّ يغيّرنا. فما من أحد يسعى وراء الحبّ إلا وينضج أثناء رحلته. فما إن تبدأ رحلة البحث عن الحبّ، حتى تبدأ تتغيّر من الداخل ومن الخارج". "لا

رؤية تاريخية تتمحور بين ثقافة الشرق والغرب



تحاول أن تقاوم التغييرات التى تعترض سبيلك. بل دَع الحياة تعيش فيك. ولا تقلق إذا قلَبت حياتك رأسًا على عقب. فكيف يمكنك أن تعرف أن الجانب الذى اعتدتَ عليه أفضل من الجانب الذى سيأتى؟ ". "فكُل واحد منا هو عبارة عن عمل فنى غير مُكتمًل يَسعى جاهدًا للاكتمال". "وما لم نتعلم كيف نُحب خلق الله، فلن نستطيع أن نُحب حقًا ولن نعرف الله حقًا". "نستطيع أن نُطهر أجسامنا بالزُهد والصّيام، لكن الحبّ وحده هو الذى يطهر قلوبنا". "إذا أراد المرء أن يُغير الطريقة التى يُعامله فيها الناس. فيجب أن يُغير أولًا الطريقة التى يُعامل بها نفسهُ". "ولو أراد الله أن نكون مُتشابهين لخلقنا متشابهين. لذلك فإن عدم احترام الاختلافات وفرض أفكارك على الآخرين يعنى عدم احترام النظام المقدس الذى أرساه الله". " وعندما يُحدق صوفى فى شخص ما فإنه يغمض عينيه ويفتح عينًا ثالثة، العينُ التى ترى العالم الداخلى". "فى هذه الحياة تحاشى التطرف بجميع أنواعه لأنه سيحطم اتزانك الداخلى، فالصوفى لا يتصَرف بتطرف بل يظل مُتسامحًا ومعتدلاً على الدوام".

هذه بعض القواعد التى أبهرت الكاتبة التركية أليف شافاق فكتبت رواية "قواعد العشق الأربعون" ٢٠٠٩ والتى نشرت عقب روايتها "لقيطة إسطنبول"، فى هذه الرواية تسرد الكاتبة حكايتين متوازيتين، إحداها فى الزمن المعاصر والأخرى فى القرن الثالث العشر، لكن الحكاية الثالثة التى لم تذكرها الكاتبة هى هذا الفضاء التواصلى كيف جمع بين الحكايتين وهى فى روايتها المتخيلة تركز على كيف واجه الرومى مرشده الروحى، الدرويش المتنقل المعروف باسم "شمس التبريزى" وكيف أنهما معًا جسّدا رسالة شعر الحب الخالدة. وهى تنقل رؤية للوجود المعاصر عبر خطوط السرد المتداخلة مما أدى لسيادة الرؤية المتخيلة من الادب الروائى عن شمس تبريزى.

وخالد محمد عبده فى هذا الكتاب "شمس تبريزى" يقدّم الرؤية التاريخية لشمس بين ثقافتين، ثقافة الشرق وثقافة الغرب ويختمها بنصوص تمسّ الروح مسًا عميقًا، فله التقدير على ما بذله من جهد فى الكتاب جعله مفيدًا لأقصى حد.

وأختم بالإشارة إلى ذلك السفر الضخم الذى قامت بتأليفه تلك الألمانية الرائعة، أنا مارى شيمل، بعنوان الأبعاد الصوفية فى الإسلام، وتاريخ التصوف، والذى يربو عن خمسمائة صفحة من القطع الكبير. لقد فوجئت بهذه الثروة الموثقة، بقدر ما فوجئت بروعة الموضوعية والحب الذى كتبت به الكتاب هذه المتصوفة ولذلك أرفض التفسير العلمى للنصوص المقدسة جملة وتفصيلاً، مع أننى كثيرًا ما أربط بين بعض هذا وبعض ذاك، لكن بالمعنى الذى أحب أن أسميه "المعرفة الموازية المتضافرة" أى المعرفة التى تضىء نفس المنطقة من زوايا مختلفة، كل بلغته وأدواته، بحيث لا تكون أية منظومة هى مرجع المنظومة الأخرى، وإنما تساهم فى الإنارة، كما تقوم بالكشف، بالتكامل معًا، ليقولوا نفس الحقيقة "تقريبا"، فتجتمع الرؤى ويتسع الوعى، وتحتد البصيرة.

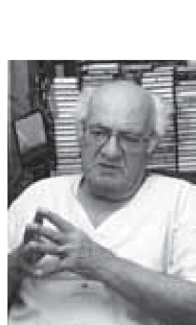
السيرة الشعبية وتقمص شخصية الراوى الشعبى

طلعت رضوان









قراءة فى ثلاثية الأمالى
لخيرى شلبى

السيرة الشعبية يكتبها مبدعون مجهولو الاسم وتتميز بعدة خصائص:

١- تعبير عن رؤى الشعب ٢- تنبض بميثولوجيا الثقافة القومية ٣- البوح عن الشعور الجمعى ٤- تكشف عن سمات الشخصية القومية بإيجابياتها وسلبياتها ٥- تأتى محملة بالنقد للمنظومة الاجتماعية والسياسية.

فى رواية (الأمالى لأبى حسن- سيرة ذاتية شعبية فى ثلاثة أجزاء- هيئة الكتاب المصرية٩٧) تقمّص مبدعها خيرى شلبى شخصية الراوى الشعبى، الذى بدأ حياته بالسرقات الصغيرة وانتهى إلى سرقات الكبار الذين احتموا بعضوية مجلس الشعب والجلوس مع رئيس الدولة. وفلسفته فى ذلك أنّ القانون فى أنظمة القهر يُطبّق على اللص الصغير، ويحمى اللص الكبير. الراوى شقيق الشيخة سعادة التى تقرأ المستقبل للوزراء. طلب الرئيس السادات حضورها لتقرأ له مستقبله فرفضتْ. طلب من شقيقها التوسط لديها. شعر الراوى أنه وقع فى الفخ بين رغبة الرئيس والخوف من أخته التى كفرته وودّتْ قتله ولكنها أبقتْ عليه ليُبلغ الرسالة للسادات الذى سيقتله بنفسه. فالسادات يمضى فى طريق الجهالة. ويُكرّر منهج الطاغوت عبد الناصر مضروبًا فى مائة.

الشيخة سعادة شخصية درامية. فتاة صعيدية بسيطة تتحول إلى رئيس عصابة. أدركتْ أنّ تهريب الآثار المصرية المدخل الأهم للثراء. عقلها مثل الخلاط

الذى يهرس السياسة بالأخلاق بالدفاع عن الأصولية الإسلامية بتكفيرالحكام والشعب. تبنّتْ اغتيال د. محمد حسين الذهبى رغم تبحره فى الفقه الإسلامى. ويرى الراوى أنّ أخته على صلة وثيقة بأمراء ومشايخ النفط . ورأى عندها كل عملات الدنيا. عملات المسلمين وعملات الكفار. ولما سألها عن المصدر قالتْ: نفحات من الله. وبطل السيرة أيضًا شخصية درامية. فرغم صعوده بجوار كرسى العرش ، وتبريره لكل الجرائم التى ارتكبها ، يُغالى فى مظاهر التدين. وقرّر أنْ يتزوّج من الفلاحة (كاملة) التى تعمل فى خدمة المقدس جرجس. اندهش عندما قالتْ له : اخطبنى من المقدس جرجس. إنه ولى أمرى. بعد أنْ تركها رأى حبه الأول (الفتاة حنه) قرّر الزواج منها. انتشى وقال غدًا أنام على سرير بجناحيْن. على يمينى حنه وعلى يسارى كامله. ولأنه انغمس فى تجارة تهريب الآثار، أجبر نفسه على تعلم اللغة الإنجليزية. وعندما وقف أمام تمثال رمسيس قال: واه يابوى. من الذى حدّد الملامح فوق كتلة المرمر حتى جعلها تكاد تنطق. كيف رسم الانفعال على الوجه. والأبهة الملوكية التى جمعتْ بين الكبرياء والتواضع. النظر للتمثال يُعلمك معنى الجمال. يزرع فى قلبك الحب لمصر، ولأهلها القدامى.

الراوى يتبوّأ دور المؤرخ: فيحكى ذكرياته عن حرب ٥٦ وأنه كان يستمع لراديو (ماركة صوت العرب) وصوت أم كلثوم وهى تصدح بجعير يفزع القلوب. وفى صد رالمقهى صورة لعبد الناصر وأخرى للمشير عامر. ناصر نظرته مرعبة. والمشير نظرته دبلانة.

الراوى عاش فترة أسيرًا لصورة ناصر قاهر الصهيونية. وبعد الحرب قال: صرتُ لا أحبه. صار قلبى ينزعج كلما سمعتُ اسمه. عمرك رأيتَ جديًا صغيرًا يُعاشر الذئاب ويعيش فى سلام. أهل الثورة سرقوا أراضى الناس ورأسمالهم ثم وزّعوه على أهل لهم.

والراوى ينقل عن صديقه (كمبر) أنّ المشير مريض (بمرض الفنانات) أما ناصر فجاء ليتنحى. الثورة تأكل عظامنا. الضباط صاروا باشوات أوسخ من الباشوات. ومصر كلها ماتت. وعن مجلس قيادة الثورة قال: يُحششون ويرضعون فى أثداء الراقصات فى أشد أزمات مصر. الثورة أمّمتْ الشركات أما هؤلاء فأمّموا الثورة لأنفسهم. ترى أبناءهم يكتبون افتتاحيات الجرائد. وعن صديق آخر ينقل أنّ الضباط وضعوا يدهم على كل مجوهرات العائلة المالكة. وأنّ شخصًا تم ضبطه فى أوروبا يبيع ماسة أهدتها ملكة إيران لملكة مصر. وأنّ أيام الملك والإنجليز لم تذهب، ولكن اسمها هو الذى تغير.

بدأ المؤرخ الشعبى سيرته الذاتية مخاطبًا الجليل الجديد: إنكم جيل الفقر والحروب وعسكر الاحتلال واحتلال العسكر. ومن طرائف المؤرخ النكتة التى رواها الرئيس السادات الذى زار السويس ليرى بعض زملائه السائقين أثناء فترة هروبه. زار أحدهم وكانت زوجته تلد. سأله السادات ولد والاّ بنت؟ قال: ولد. فسأله: وناوى تسميه إيه؟ قال السائق: بصراحة بصيتْ فى وش الولد لقيتْ شكله كشر، وباين عليه ح يطلع مفترى رحتْ مسميه جمال عبد الناصر.

◈◈◈

يجلس الراوى مجلس المؤرخ ويحكى ذكرياته عن التاريخ



الوعى بمفردات الشخصية القومية:

اهتم خيرى شلبى بالميثولوجيا المصرية. وأرى أنّ اختياره لاسم راوى السيرة لم يكن اعتباطيًا. فاسم (حسن أبو على) هو نحتٌ مصرى قَلَبَ الحقيقة. لأنّ الإمام حسن هو ابن الإمام على بن أبى طالب. ومع ذلك أطلق جدودنا على كل إنسان اسمه حسن (أبو على) والمضمون فى الرواية لصيق باستخدام التعبيرات المصرية: أصبر على الرز حتى يستوى ، فلان قارش ملحة فلان، فلان قاعد للساقطة واللاقطة، تور الله فى برسيمه. فلان زى شرابة الخرج ، شايل طاجن ستك، يلخبط اللخبطان ، دبور زن على خراب عشه. فلان ولد الفرطوس، زيطه وزنبليطه، فلان طَوّل إيده على بتاع الناس، فكلمة (بتاع) ذات الحروف العربية ترجمة لأداة الملكية فى اللغة القبطية (الكتاب بتاعى، الكراسه بتاعتى) وكتب المؤلف: فلان فاشخ حنكه، وأجعص جعيص كبديل عن أكبر كبير أو أتخن تخين، واستخدم كلمة لجلجه كناية عن التردد أو التلعثم فى العربية. وكلمة (باظت) كبديل للخسارة. وكلمة تكَسْكَسْ كناية عن الرجوع للوراء. و(حتتكَ بتتَك) وهما كلمتان من اللغة القبطية للتعبير عن حالة النهم فى الطعام، وكلمة (شكمه) بمعنى أخرسه فى حالة الحوار، وبمعنى الضرب فى حالة المشاجرة. وكلمة (خلبوص) دلالة على الشخص غير السوى ، وكتب (مخى يتبرجل) بديل عن حالة الصدمة التى جعلتْ الإنسان فى حيرة من أمره ولا يملك القدرة على رد الفعل. و(فلان مخربش ومتلطم) كناية عن صاحب السوابق فى الحياة العملية. واستخدم كلمة (بس) وهى كلمة قبطية نقولها فى حياتنا اليومية مئات المرات ولها أكثر من استخدام ، فهى تعنى (فقط) فى سياق وتعنى (ولكن) فى سياق آخر إلخ واستخدم كلمة (البرطمه) بمعنى الكلام غير المفهوم. واستخدم كلمة (العكروت) وهى من اللغة القبطية EKROTI وأصلها هيروغليفى وكانتْ تعنى الطفل أو الصبى. وفى العصر الحديث أصبحتْ تعنى الولد الشقى أو الحدق إلخ فى حين

أنّ معناها فى سوريا (القوّاد) أما معناها فى قواميس اللغة العربية فهى تعنى العبد الذى ثقبتْ شحمة أذنه. وكتب (لتوّك شاعر بيهم) وكلمة (توّك) ترجمة للكلمة العربية (بالكاد) وكتب (فى عينيه نظره دبلانه) فاستخدم (دبلانه) كبديل للعربية (ذابلة) ودبلانه مثل حيرانه وبردانه وكسلانه إلخ أى صيغة صرفية واحدة بدلاً من تعدد الصيغ فى العربية (ذابلة. حائرة. تشعر بالبرد . كسولة على التوالى).

نماذج من التعبيرات المصرية:

استخدم خيرى شلبى الكثير من التعبيرات المصرية مثل (يأكلون الرز باللبن مع الملايكه) تعبير مصرى عن الإنسان المستغرق فى نوم عميق. وفى هذا الإطار توظيف شعبنا للدين، فعندما تقدّم رجل مسن ولكنه ثرى للزواج من إحدى شقيقات حسن الذى اعترض فى البداية ثم وافق بعد أنْ حسمتْ أمه الموقف قائلة: النبى محمد عليه الصلاة والسلام تزوّج ستنا عائشة وكانت سنها تسع سنوات وهو فى بحر الخمسين. وحسن عندما بدأتْ أموره المالية تستقر قال لنفسه: "ليلتك فل ياولد الحرام. وأنت لا تستاهل كل هذا النعيم من الله. ولا بد أنْ تصلى له منذ الآن" وإذا كان هذا الموقف منه يدخل فى منظومة اللاوعى الجمعى للدين، فإنه ينتقد أحد المتعاملين معه فقال عنه: "ما معنى أنْ يكون رجلاً شرموطًا كالحاج السنى يفعل الموبيقات من وراء لحية ومسبحة" واللص المحترف (زرديه) قبل أنْ يُباشر عمله يبدأ بالبسملة. والحاج السنى المتخصص فى تهريب الآثار المصرية قال لأحد المشترين: "وشرف امرأتى وبنتى التى أتمناها من ربنا. وحق صلاتى وصومى وحجى والقرآن المجيد، هذه تقديرات أصحاب الشأن بالمليم وأنا سأخرج من المولد بلا حمص" وحسن عندما دخل قصر أحد التجار، انبهر من البذخ فقال: "ما الذى بقى من الجنة لم يستحضره هذا الرجل؟ هذه هى الجنة من غير إحم ولا دستور يابوى. وما علينا الآن سوى انتظار بنات الحور إلخ.

استدعى خيرى شلبى التعبيرات المصرية من مكامنها الشعبية



الوصف:

تميّز الأديب خيرى شلبى بقدرة فائقة على الوصف الأدبى، فيجعل كاتب السيرة يصف صاحبها هكذا (وجهه مثلث الشكل، منحوت، يُشبه مبخرة فخارية. يُشبه الجوافايه المتقيحه الناشفه. فى عينيه ألف قتيل وقتيل دفنهم ومشى فى جنازتهم باكيًا بحرقة. بدهاء ملفوف فى براءة تصل إلى حد البلاهة أحيانًا) وحسن عندما يعترف بأنه لص صغير ويُقارن بينه وغيره من اللصوص يستخدم مفردات البيئة الزراعية التى نشأ فيها فقال: "لص أنا قيراط أما هو فأربعة وعشرين قيراطًا" وفص الأفيون نظرًا لصغر حجمه فهو (عدساية أفيون) وحالة الحزن تعكس نفسها على الطبيعة فقال: "والشمس صرفتْ لونها الأصفر ولبستْ الأحمر المشتعل وهاهى ذى بدأتْ تتفحم وتذبل جمرتها المتقدة" بينما فى حالة شعورية مختلفة تكون الشمس (مُتبرّجة على أتم زينتها فى ملاقاة صاحبها . قد صبغتْ وجهها وخدودها باللون الوردى) وفى حالة شعورية ثالثة قال: "فى اللحظة التى فقدتُ فيها الأمل يا خال، لحظة الغسق واختناق الشمس على صليب الأفق" وإذْ يتعرّض لموقف محرج ولا يستطيع الكلام قال: "زلطه خشنه انحشرتْ فى حلقى يابوى" وإذْ يشعر أنه مطارد ولأنه من جنوب مصر قال: "انحط على قلبى جبل من الجرانيت الأسود" وإذْ يتعذر عليه رؤية السماء قال: "فكأننى أنظر فى جوف مئذنة منبعجة بعدة أدوار مقببة. تنتهى فى شاهق البصر بعمة تُشبه عمة الجيلاتى فوق كاس بسكويت".

وإذا كان الأديب وضع على الغلاف أنّ ما كتبه هو سيرة شعبية، فلا بد أنْ تحتوى على الكثير من الأمثال الشعبية مثل: (لسانك حصانك إنْ صنته صانك وإنْ هنته هانك) وهذا المثل له شبيه فى المعنى إلى حد التطابق فى التراث الأدبى لمصر القديمة.

وتردّد فى الرواية المثل الشعبى: (حاميها حراميها) وهذا المثل له ترادف آخر هو (جبناكى يا حكومه تحمينا.. حمّيتى النار وكويتينا) ويرد حسن على النكت (جمع نكتة وهى صحيحة لغويًا) التى تسخر من الصعايدة فقال: "والله لو الصعايده روّحوا بلادهم ، القاهرة تتن. بكرا يرحلوا على الخليج يعمّروه ونبقى ندوّر على نفر بطلوع الروح" والشيخة سعادة قبل أنْ تنحرف نحو الأصولية الإسلامية قالت: "الحضارة صاعدة طالعة من أرض مصر الطيبة كى يظل المصريون حملة لواء السلام والوئام إلى العالم أجمع" وبطل السيرة رغم كل مساوئه، يطفو حسه المصرى، إذْ عندما دخل الجبل ورأى الوديان والممرات السرية والسراديب التى لا يُمكن اكتشافها إلاّ صدفة قال: "وهذا لا يكون إلاّ من شُغل الفراعين، قاهرى الصخور والموت والفيضان" (ص ١٠٧٨) وهكذا كأنما أراد المبدع الراحل على لسان راوى السيرة الشعبية أنْ يوقظ الذاكرة القومية لمجابهة حالة موات العقل والضمير التى يتعرّض لها شعبنا، كما جاء فى أحداث هذه الرواية البديعة، التى جلس مُبدعها على دكة الراوى الشعبى، ليُؤرخ لنا ما جرى ولكن بأسلوب فن الرواية.



فضاءات إبداعية



الذين لا يعلمون

عبير عبد العزيز

الدمى التى تملأ الخزانة جيدة
العربات التى تجرها الأحصنة
مرتبة بعناية.
الإغلاق الدائم مصير حتمى.
الصامولة التى تدير كل هذا
زُحزحت قليلًا.

■■■

الفقراء مثل ظفر نصف مكسور
يُطل قمر السماء وقت الغروب
ملوحًا بأحلام من ناموا..
ولم يصنعوا شيئًا لغدٍ أو بعد غد
أو لآخر العمر.
لم يفكر أحد قط فى أن الحل
بسيط
كعملية الجمع والطرح لأرقامٍ
أحادية
يكمن بمقصٍ صغير ويدٍ مدركة
أن الإرادة تكمن فى إحكام القبضة.

■■■

تلك أقدام عادية
هذه الجوارب تعطيها
غرابة لا أفهمها.

■■■

كثيرون كتبوا عن الموتى
كى يتذكروا، كى يتألموا
الموتى يضحكون
لقد تفانوا فى توديعهم
ظلوا يفكرون فيهم طول الليل
ذكراهم دغدغات مؤلمة
أثناء نهارات منغمسة فى العمل
حاكوا لهم أشياء صغيرة.
الباب مغلق
الموتى يضحكون
كانت أيامهم الطويلة
خاوية إلا من حركة الغبار.

■■■

لتدق الساعة كما يجب
حتى يستقيم الحائط
مواجهًا سقوط ألوانه البلاستيكية
فاردًا ذراعيه
لأية بادرة جديدة
أو لاحتضان بلدوزر أخير

■■■

دليل وحيد على أن الأيام تمر
نظافة السجاد، لمعان زجاج الموائد،
رفرفة حواف الستائر
غير مصدرة صوتًا ترابيًا واحدًا،
أكوام الأطباق المنظمة فى الخزانة.
تعلن جميعها أن اليوم ما عاد قائمًا.

■■■

يمشى على أربع..
لا على أربع وأربع و..
فكيف يزحف بهذه السرعة إلينا ؟!
لا يُحدث صوتًا،
لا تنكسر الأوانى والكئوس بمروره
فقط شرخ رقيق يصيب كل شىء
حتى السوائل
يصنع دوائر محكمة.
لم يكن متخفيًا
أتى كما يعلمه الجميع
متأنقًا له هيبة فى المكان.
الحزن.. مالك الضيعة القديم.

■■■

المجرمون أيضًا..
يتذكرون أيامهم البعيدة
لكن أكثرهم لا يأسفون
للأسف حواف منزلقة

■■■

لا طائل منها
مذكرات الملك الـ..
المبجل
قليل من التبن
مياه عكرة تصفو
إذا ابتعدت جياد القصر يومين
مجرد يومين..
حبال مستقيمة فى أماكن اللعب
ليست عُقدًا محكمة فى غرف خاصة
للملك نزهات خارج القصر
للعوام الطيبين نزهة واحدة
أوراق كثيرة
يجمعونها طوال العام
ربما للنيل من البطالة
ربما تصلح لمذكرات ملك جديد.

■■■

الخريطة..
خيوط من التريكو



شُدت بإحكام
بعُقَد كثيرة
على أكوام كبيرة
من الإبرِ المثنية

■■■

الأزرار
تلك الدوائر الصغيرة
التى تحكم الأشياء
وتشدها فى مكانها بالضبط
كل تلك الفوضى
للبحث عن أنواع مناسبة
لتلك العروات الفارغة
فلم تعد الغرز ضيقة
لتتمسك بها غرز أخرى
لم تعد ضيقة هى الأخرى
كان هروبًا كبيرًا
لصلة رحم ما
كتبنا عنها كثيرًا
فى دفتر اليوميات

■■■

كتبوا عن الساعات
كتبوا عن تأخر المواعيد
كتبوا عن ذكرياتهم وأمعنوا النظر
عندما تذكروا أحلامهم
ابتسموا وفقدوا ذاكرة ما
لكن ما أذهلنى
أنهم لم يذكروا أبدًا
الأشياء التافهة
التى كونت معظم أيامهم
الأشياء التافهة
صارت بصلابة
جدار سميك ومرتفع
التى لم تتسبب أبدًا
فى أدنى حزن لهم.

يا كوكبى الدّرى

سعيد شحاتة

قلبى ف إيديكى
وروحى زى الطير بترقص فى البَنَانى الضيّقه
يا معلّمانى أرمح فى عزّ البرد واتهجى الشقا
أنا وانتى وِردين صُبح عاشقين ربّنا
أنا وانتى فَرح ونور وضحك وتريقه
وعشان كدا قبل اللقا نفسى اسألك
قلبى الملك فى عنيكى ليه غالبك؟
قبل الملايكه ما تبتدى تطالبك
قلبك قصيده قُصيّره فعلاً
واللا القصايد كلّها قلبك؟
قلبى ف إيديكى
وروحى زى الطير وروحك حَبّ
بردان وحضنك حضن أمّ وأبّ
سوّاح وخدّك نبع وعيونك مصبّ
عطشان وشارب من أيادى الربّ غنّيوه
تايه معاكى يا بنت يا حليوه ف حوارى الهيش
عدّيت عليكى وقلبى متكتّف
وناديت بعزمى وبرضه ما سمعتيش
ما سلّمتيش على روحى النهارده إزّاى
وإيه خلاكى تمشى ف شارع الأرواح
ولا تعدّيش
أنا من بدرى مستنظر
شفايفك احلّى بيها الشاى
وبوستى بروحك الفناجين وما شربتيش
لذلك كلّه متأجل
على شرف الفطار الجاى
ولو مرّيتى من غير ضحكتى اللى معاكى
ما تمرّيش
ولو قلبى الضعيف حاول يبوسك
برضه ما تبوسينيش
قلبى ف إيديكى
وماشى باهتف حدّدى الغيّه
واستحضرينى قصيده ثوريّه
وانا وانتى قدّام ربّنا
ابقى اضحكى ف وشّى
وابقى امسكى إيديّا
وقوليله عشنا حياتنا بالنيّات
وحبيبى صافى القلب والنيّه
وانا وانتى قدّام ربّنا
ابقى استرينى بشعرك الوارف
وابقى اغمرينى بعطفك الجارف
واتبسمى ف عنيّا من غير صوت
علشان أكيد لو قضّيناها سكوت
من غير ما ننطق ربّنا عارف
يا كوكبى الدّرى
مقطوع أنا من حبلك السُّرّى
شبعان وسِرّى ف جبّتى منشال
يا لقمة العشق الحلال
يا قُلّة الروح الزلال
يا دعوة الواقف على حدود الكمال
يا صبر قلب العاشق المغسول بأيامه الطوال
يا كلمة استهلال مع سؤال محتمل
إيه اللى خلّا هلال فى ليلة قدر وانتِ معايا يقدر يكتمل
مين اللى قال للنور يقف ع الشط شايل راية الشمس البعيده ولابس الحواديت على هدوم الأمل
مين اللى حط إيديه على الجرح المعاند فاندمل واتلمّ



الفرق إيه بين الحبيبه بقلبها الطيّب وبين الأمّ؟
وازاى عروقنا بيجرى فيها الدمّ "عكس الاتجاه"
يا قبلة الصايمين إذا قُبل الصيام منهم وقالوا: الله
يا مفترق سير الحياه فَيَا
قادر أعيش زى الحمام طاير
قادر أموت جنبك فى بِنَيَه
ما أنا وانتى قلبين ع الطريق ماشيين
شايلين غناهم للسما هديّه
أنا وانتى سحابة صيف تبلّ الريق
أنا وانتى ريح خماسين معدّيّه
أنا وانتى ماشيين فيها بالنيّه ودعاوى الناس
يا دفقة الإحساس فى بير الرّاس
العشق رغم الالتباس واضح
والشوق فى أوصال القتيل فاضح
والقلب ناضح ع الهدوم قلبين

أنا وانتى واحد واللا لسّه اتنين
والقبله لعنيكى البريئه منين
يا قبلة الصايمين إذا قُبل الصيام منهم
صلّى المريد أمّن فأمّنهم
وحفظ تلات أبيات وضمّنهم
ووزن قلوب واشتال وتمّنهم
أما أنا
ابن الحوارى الضيّقه والضّيق
ابن اللى شارب مُرّها ع الرّيق
ابن الفقيره أم الإيدين إسلام
ابن الإمام الهاشمى الصّدّيق
صليت ما أمّنتش
وحفظت شعر كتير ما ضمّنتش
ووزنت روحى على الميزان طبّت
فما بعتنيش علشان ما تمّنتش

يا قبلة الساجدين فى نصّ الليل
حبّك فى عزّ العتمه زيت قنديل
حبّك فتيل الثوره فى البهاليل
حبّك صهيل الورد ع الكورنيش
حبّك ضمير تايب وصوت درويش
حبّك مظاهره بطول طابور العيش
حبّك شاويش عربيّة التراحيل
أنا باعشقك وإن حبّك دين
وإنّك رسول النيل لوادى النيل
يا قبلة الصايمين إذا قُبل الصيام والجنّه ضمّتهم
مرّيت على صراطك وحيد لكن..
كلّ اللى مرّوا ورايا أمّتهم
وقريت لهم أشعار وقرّيتهم
ومشيت معاهم لمّا ودّيتهم
بعد أمّا شفت هناك ووريّتهم
وآمنتهم -بعد أمّا عرّيتهم- على سرّى
يا كوكبى الدّرى
مقطوع أنا من حبلك السُّرى
مقطوع ولو عشت الحياه حنضل
تحلوَ مطرح ما أنت هتمُرّى
يا قبلة الصايمين إذا قُبل الصيام واتقامت المراجيح
داخل بروحك حضرة التسابيح
ومعلّق التصاريح على هدومى
داخل كما ابن الرّومى أو بشّار على العبّاس
شايل فى إيدى الفاس وف جيوبى السما
شاعر طويل القامه.. حلو الهندمه
شايل قصايدى بمعلمه وثابت
وامّى اللى شابت قلبها بيقول
ولا كلّ من حبلت يا واد جابت
داخل على كرسى الخليفه حصان مرابط فارد الضلعين
مفتول كما الوشم اللى فى دراعى الشمال
مانيش فاكر ملامح والدى
بس معايا فى شهادة الميلاد دايمًا ملازمنى كما دراعى اليمين

داخل على عرش الخليفه نهار
شاعر كما الضرغام وكلمه عيار
رغم الحصار من كدّابين القصر وجموع اللفنديه
داخل أسد وإيديكى فى إيديّا
وعنيكى طاقة ضى لعنيّا
ومحبّتك قارب رقص للموج
واندار وباس كفّ المراكبيّه؟
وأنا ماشى جنبك ناى وضلّيله
وشراع وغنوه وسور ودوريّه
والليل فرس ف عنيكى ومطبّات
والحلم فيكى شيطان وجنيّه
يا نبعة الميّه اللى مش بتجفّ
جنبى اليمين بيرفّ..
قلبى ف مدارك من سنين بيلفّ
كل التلامذه اتخرجوا امبارح
وانا لاجل روحك فى النجوم سارح
وعشان ملامحك ع البدن بتشفّ
واقف من الزمن اللى فات فى الصفّ
سيّال كما النيل واحتدام السّيل
طاير بروحك والحمول بتخفّ
والعمر فوق الكفّ بيورّى
يا كوكبى الدّرى.. شبعان أنا من حبلك السُّرى
شبعان ولو عشت الحياه حنضل
تحلوَ مطرح ما أنت هتمُرّى
يا قبلة الصايمين إذا قُبل الصيام واتراجع المحتل
قلبى ف إيديكى وماشى باهتف زى شاعر ضلّ
الحلم مش فى السّلّ
والشعر كائن حُر مش مختل
والكلمه عالمه بوشّ ومرايتين
والفعل لو صابَ يبقى مش معتلّ
يا قبلة الصايمين إذا صيامهم قُبل والصايم اتحمّل نهاره الجاى
الفجر أدن فى الجوامع كلّها.. وفجرك ما أدّنش الليلادى إزّاى
هنصوم مع الورد اللى صايم واللا هنكمل؟
أنا قاعد أتأمّل عيونك والقصيد نسّاى

الهداهدُ

رشا زقيزق

الهَداهدُ
لم تَتَحرَّ انفلاتَ الصَّبا من جيوبِ
الغَمام
اطمَأنَّت لسربٍ وحيد
صداهُ يغامرُ في شدوهَا
هيَ تعرفُ أنَّ النَّهارَ حزينٌ
على بنتِ صاحبِها الدَّامِعةْ

لم تَعُد للمبيتِ بأيك المساءاتِ
لنْ تتَهَجَّى دموعَ الفتَى
وهو يهذي: أفلتِ؟!
تقولُ: كذَبتَ؛
أنا السَّاطِعَةْ

الهداهدُ مُرْتاحَةٌ في الغيابِ
تُفكِّرُ كيفَ تُواسي الحَزَانَى
وأيّ رسائلها ستجيءُ بفتحٍ مبينٍ
تُحبُّ الحياةَ
وتفقدُها
كُلَّما طافَ فجرٌ
فأوَّلَهُ شاعرٌ
ضلَّ روحَهْ

تُراقبُ نَجواهُ،
أشعارَهُ المُطفآت
وتُمهِلُهُ كي يلُوكَ جُرُوحَهْ



الهداهدُ تَلْقَفُهُ
ثمَّ تُلْقِي رسائلَهُ للرِّمالِ الَّتي تَسْتَعِدُّ
لغزو الجميلات
عندَ اكتواءِ المدَى بالمَغِيبِ
تُعِدُّ الهداهِدُ وجبَتَها من أنينِ المُسافرِ
مازالَ يحنو على جمرةٍ في الضُّلوعِ
صَلَتْهُ

ليختمَ بالنَّارِ عُرْسَ الشَّتاتْ
الهداهِدُ سابحةٌ في مداها
تُواسي الحَزانَى
تؤزُّ الحكاياتِ
لا تَطمَئِنُّ
لفجرٍ يُصدِّقُ موتَ البَناتْ

موقف النور

أحمد معروف شلبى

أوقف الركب فى دجى وتولّى
قلت: يا مُوقفى .. علىّ تجلَّ
قال: من أنت؟ قلت: حاد شريدٌ
لم يدعْ لى الزمانُ فى الدرب خلا
قال: والركب؟ قلت: قوم تولَّوا
قال: أين الخليلُ؟ قلت: تخلّى
قال: ماذا تريد؟ قلت: رضًا منك
عسى أن أرى ضياك مُجلّى
قال: أعطيتك الحياة- فخُذها
قلت: إنى أرى سناك أجَلا
قال: علمتُك الوقوفَ.. فأمّا
أن ترى وقفة التجلِى.. فكلا
قلتُ: أوقفْنى فى سناك قليلا
قال: تبغَى القليلَ؟ قلت: الأقلا
قال: علمتُك الحروف، فقلت:
النارُ فى الحرف - هاديًا ومُضلًا
قال: كُفَّ الحجاجَ عنك.. وإلا ...
قلت: إلا أنَ أشهدَ النورَ حَلا
سكر القلبُ من كئوس الدياجى
هلْ له اليومَ من علٍ أن تهلا؟
ظمئت روحى.. فامْنح الروحَ كأسًا
ساكبًا فيها فيضَك المُنْهَلا
قال: كفَّ اللجاجَ.. قلت: كفانى
أن أرى وجهك السنىَّ مُطلا
قال: قفْ بالغناء.. غنّيتُ.. غنَّيتُ
طويلًا حتى دنا فتدلى
قاب قوسين منه أو كنت أدنى
لمع البرقُ فجأة واضْمَحلا

وإذا النورُ يحجب النورَ عنى
وإذا العينُ لم تَعُدْ تتملى
وإذا الكون ساجدٌ- وفؤادى
راجفٌ- والنجومُ تأفلُ ذلا
وإذا الشدوُ فى شفاهى ذهول
وارتعاشٌ.. فقلت: عز وجلَّ
وتناثرتُ بعضَ طينٍ وماء
وتلاشَيْتُ: صِحْتُ: لاَ تتجلَّ

أوقف الركبَ فى سنا- قلت: كلا
امنح الركْبَ عن ضيائك ظلا
فَسَرتْ ظلمةٌ، فأبصرْتُ صَحْبى
والخليلَ الذى هناك تخلى
وإذا الركبُ يهتدى بحُدائى
بعد أن كدتُ فى السنا أن أضلا
قلت: يا إخوتى.. لعل سناهُ
ذائبٌ فى الدجى.. فقالوا: لعلا.

من غير ورق

محمود الحبكى



كتر التعود كسر العكاز
من حكة الأرض باعرف الشارع
غميت عيونى حضنت ضهر الناس
فرغت من جيبى الحساب بالجبر
بأعرف أكلم كل شىء ساكن
لكن بأحب بدون ما كفى تلين
خبيت حنينى القلب شاط منى
كل اللى ينده روحه تتشعبط
أنا إسمى فاكر ولا باتلخبط
قالوا العبيط أهو جاااااى
رديت أنا أعبط
من قبل ما اتخبط ح أكون فاتح
إوعاك تشاور عينى تطرفها
الحبل لسه فى صرتى موصول
بامسح فى عرقى وأفرق المحصول
من غير ورق ولا شكوى لظروفها
كل العيال بتحبنى لله
من غير ملبس أو لمصروفها
بأعرج عشان الكل يسبقنى
وأبرى فى صباعى وبأكتب العنوان
وبالقن الصاحى إزاى يعدى وفين
وإن كان معاى قرشين بيشخللوا للضيق
وأنا مش ولى ولا بأحرس الصناديق
وبأصب بالإبريق لو حد اتعفر
وانفخ فى عين الوقت لما الحكم صفر
وباخاصم المفتى لو اتكى وكفر
واستنى ع الباب بالفطار الريق.

تسمحيلى بالرقصه دى

مراد ناجح عزيز

1

جغرافيا
وش القمر مجروح
طالع على سطوح بيتنا
وش القمر ف البوح..
يشبه لغربتنا/ عايش حكاوينا
مزكوم ف غنوتنا
والحلم متدارى
مهزوم ومش دارى
وبيحضن عيونك ف الخلا
والدنيا لو متقفله أربع جهات..
بالخوف
ف عنيك جغرافيا الهوا
والمناخ اربع حروف..
ب ح بّ ك

2

يتامى
الليل وحضنك..
لتنين حبايب ف المزايا
لتنين وش واحد ف المرايا..
عيال يتامى
لتنين جناح يمامه/ حزين
وبيلم ف كسوره
الليل وحضنك/ وطن..
طول السنه محروم غُنا
قلبه اللى داب بيدق ع الأبواب
يوماتى..
مستنى م الفرح دوره

3

ضحكتين
من وحى الكلمه الشوف
زمان وكلّه خوف..
من ضحكتين اتعوّدا..
يموتوا قبل مايبتدوا..
زمن الوصول/ طرح الفصول..
رفض الألم

4

بحبِّك
مفيش جديد ف التعب..
لسّه العصافير بتطير
وتغنّى غنوتها
وصيّادها بيعد الدقايق
والساعات
يقطف حلاوتها
ويحن للحزن الوتر
لسّه القتيل له وش واحد
والقاتل أربع صور
لسّه بحبك ف كل حاجه
وكل حاجه..
لسّه بتخاف م السفر

5

ضــل
أقولِّك..
خليكِ فارده ع الزمان ضلِّك
للمينا
بعترينا
واكبرى
ولو مرّه حسّيتى الألم
ماتسكتيش وترغرغى..
على منبرى

6

تسمحيلى بالرقصه دى ..
الخوف الصغيّر
والصمت الكبير
لتنين شقايق ف الهموم
واحد يشد- والتانى يرخى
لحد مايغيب النهار
لتنين شقايق ف الحصار
وانكسار الحلم
والضحكه الجميله
وانا وانتى روح بديله/ للفرح
وسط الميدان..
(تسمحيلى بالرقصه دى)

7

أجمل كتير
بتقطّعى من لحمك يوماتى
وبتدّى
أنا لمّا ييجى دورى/ عدّى
وكأنّى طيف

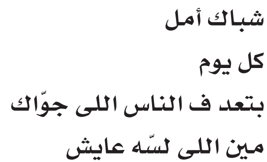
أجمل كتير لو تحضنينى
وتقولى شتا
واقولك صيف

8

بلاش تفارق
توعدنى بإيه؟
(خلّيك هنا خلّيك
بلاش تفارق...)
وافتح شباك وانا بستناك
وعنيّا عليك.. م الخوف
شارده
والليل فراش ع المعاش
بيكح م الخضه
دى الضحكه لو عارضه
ممكن تداوى..
ف العشق قلب عقيم
هيه الحزينه ف الفرح
تبقى واحده م المعازيم؟!



9



شباك أمل
كل يوم
بتعد ف الناس اللى جوّاك
مين اللى لسّه عايش
ومين اتقتل
مين اللى لسّه واقف
ف جبال همومك ..
واحد صحيح
ومين الجريح اللى كان بيغنى
علشان يشوف ضحكة عيونك ..
شباك أمل
حبّك له ألف معنى جميل يا وطن
بس اللى واضح
مُر... تَجل

عتبة جديدة

ناجى شعيب

علشان كات بتخاف اتكعبل
وانا ماسك ف إديها
كانت بتشيلنى على اكتافها
وكأنى مشنة عيش ناشف
خايفه عليه يتكسر ف إديها
المرة دى ومش عارف ليه
حطتنى مع العفش على العربية الكارو
يمكن علشان تعبّت من طول المشوار
ما احنا بقالنا كام يوم ع الحال دا
مشاوير من عتبة لعتبه
مرة السقف يخر ويتحول مصفى
ومره الجيره ماتبقاش ولا بد
ومره السلم رخّم على قلب امى
يعنى كدا من ساعة مامشينا
م الصبحية ورا العربية الكارو
م البيت اللى اتسرقت فيه شقتنا
واحنا ف رجبيه مولد ش لله يا دسوقى
وهىّ بتطلب من ربنا يرزقنا بجيره تكون على قد الإيد
العتبه اللى دخلناها انا واختى
وأنا حلو يا دوبك فى اديها
لسا مكملتش سنتين
هىّ اللى اتربيت على قش حنينها
فى العشة اللى بنوها جيرانا يمة روحى
وبقيت فيها زى الديك الرومى
هىّ اللى كبرت فى حوشها
على حواديت أم اللوله الملايه
وشربت من المسئه المليانه موده
من سكان الدور التحتانى
وأكلت من العيش السخن المخبوز تحت السلم
لظلظت على القبورى النص سوى
وسمنة أم جاب الله الفلاحه
وسكر عم حمام بياع التموين
لحد ما كملت العشرين
وخرجت ومرجعتش
تانى مع إن الحضن المفتوح ع البهلى
كان آخر مشاويرى الشقيانه
فى زمن مقفول على قلبى
لما رجليه خدتنى لفنجان قهوه
على قهوة عم على وانا متعكز
على حبة ضى فى عينى
شوفت الواد اللى انا سيبته زمان
مرمى على عربية العفش
واقف جانب الحيط بيعيط
على عشه بتتهد ف قلبه
كنت زمان بحكى له ف ضلتها
حكاية الرسمة اللى رسمها
الديك الرومى على الحيطه.

دعنى أرددها

محمود مرعى

سيقولُ وغدٌ حالمٌ:
إنِّى نسيتُ البابَ
مفتوحًا على قلبِ البُنَيةِ
عامدًا
وإنَّنى أرهقتُ نافذةً
تُطلُ على المغيبِ
تركتُها
دونَ اهتمام تنتقى
الهمساتِ مِن شجرٍ
ضنينُ الهمسِ
باعدتُ بينَ مواكبِ الأفراحِ
فانبجستْ
على شطٍ بعيدٍ
- ضحكةٌ-
ما هالها بعدَ الحبيبِ
وما استكانتْ للبكاءْ
سيقولُ آخرُ:
إننى صافحتُ أزهارَ البنَفْسَجِ خِلسةً
ومحوتُ تيجانَ القَرَنْفَلَ
هازئًا بحبيبةٍ
قدتْ مضاجعَها
الهزيمةُ والغناءْ
دعنى أرددُهَا أخى
فأنا حزينٌ
كانفلاتةِ بسمةٍ
كرصاصةٍ حطتْ
على قلبِ الصبيةِ



ليلةَ الحناءْ
كفراشة مخدوعة بضيائِهَا
وقصائدى
لم ترتو من حبرِ
ساقيةَ العناءْ
دعنى أبى
أرتاحُ فى كبدِ الفناءْ.



أبعدُ من الفلسفات

محمد رياض

انظرى
كيف تهدّمت ملامحى
على المقهى
وأنا أرشُف القهوةَ ممزوجةً
بغبارِ شهوتى
انظرِى إلىّ
ولا تقولى إننى المسيح
فأنا أرعن
بربرى وساخطٌ وأرعن

ولكنى أحبُّك
بكل قسوةِ المصير
بأقسى من خيانةِ الأفكارِ والرفاقِ
وأنا أعبرُ بين احتلالين
أتعثّر فى الشحّاذينَ والثوارِ والمبادئ
اللصوص والانتهازيين والشواذ
لكنى أحَبُّك
لأبعدَ من الفلسفاتِ والطواحينِ والخلاص
أقربَ من حباتِ الشاى والعملاتِ المعدنية

والأصداف والدُّمى
والكتبِ التي تقرئينها حتى الصباح
وأعترفُ:
أنا مَن كان يسرقُ الثورة
من أعينِ البنات
وهو يستندُ إلى الهياكلِ المحترقة
وأنا مَن يوقّعُ اسمَه بدمِ القصائد
ومَن تصادفَ أنه
سليلٌ برجوازي لعائلة من الرعاة
وأنا الشاهدُ الوحيد
وصرختُ حتى صرتُ الأخرسَ الوحيد
والوحيدَ الذي يقرأ الإلياذةَ في مترو الأنفاق
حيث يرمُق أخيل
طفلاً يتسوّل النقودَ بالخرافة
وتنهضُ فينوسَ لتُجلسَ عجوزًا تشبه الهموم
وزيوس يأمرُ الأبوابَ الكهربيّة
أن تتوقف
ريثما تعبرُ امرأةٌ مثقلةٌ بالحقائب
الفقراءُ صانعو الأساطير
الفقراءُ سادةُ العالم
وأنا وإن أخفقتُ مرات
في أن أحملَ وردَ الثوراتِ إلى سريرك
لكني أحبّك
وأصارحُ القطّةَ الناعسةَ على السلالم
والجارةَ التي تربّي
ثلاثَ دجاجات في قفص العصافير
والرجلَ الذي يبيعُ الأمشاطَ وقلّامات الأظافر
بأنني عنيدٌ ومؤلمٌ كالرصاص
لكني أحبُّك

وكنت أسكنُ خندقًا في الأعالي
أرعى نسورًا تتقاتلُ تحت شرفتي
ولا أجدُ من يثبّتُ كفيَّ
بالمساميرِ على وجه السماء
أكتبُ الفقرَ والأمراضَ والجريمةَ
لكني أحبّك
خائنٌ للميتافيزيقا والماركسيةِ
لكني أحبّك
أكرهُ المطاعمَ الفاخرةَ
لكني أحبّك
مشبعةً برائحة اللافندرِ القوية والياسمينِ والبرتقال
أميرةً على أقمصةِ النومِ والكائنات الأليفةَ
ولنتفقْ
على أن الوسادةَ تخبّئُ في قطنها
بوْحًا قديمًا لعاشقِين اختفوا في الشمس
ولنتفقْ
على أن الجارةَ التي تربّي
ثلاثَ دجاجات في قفص العصافير
ترعى المشاعرَ التي يُسقطها اضطرابُنا
على السلالم
وأن القطةَ الناعسةَ لن تشي بنا
وأن بائعَ الأمشاط
الذي يتشاغلُ بعدِّ النقود عن تحيّتنا
سيُعدّ لنا الشاي في زمنٍ آخر
ولنتفقْ
على أنني لستُ المسيحَ
ولكني أحبّك
بأكثرَ مما عذّبه الشوْكُ والتساؤلات.

موال أخير من جراب حداد

على أبو المجد

يا ١٠٠ ندامه عليكم.. يا دعاة الفن
باقطف لكم..
من جناين كلمتى، واتجن
واتحنى ليكو بحنانى، ليه قساكم حن
إن تأمروا، تلتقونى.. ما ألتقيكم، إن
دبور، ومش شرط أقولها.. قافيتى، مش عار
طول عمرى جنى ف فانوس القافية، والأشعار
تلقانى فى كل حادثة، أو حدث إشعار
شايل رايات المحبه..
والأمل، لى شعار
الكلمه، أقولها بمزاجى.. آن آوان، "الزن"
يا ١٠٠ ندامه عليكم.. يا دعاة الحب
قلبى اللى حاضن صغاركوا.. وإيد كبيركم حب
إزاى، قلوبكم تسيبه.. فى غياب الجب
يرحم زمان اللى "رقص فار" ، و"رقص دب"
خلانى اغنى؛ وغنايا..
شيخ ؛ وصاحب عهد
سرسوب من المهد شاربه، من عجيب النهد..
ف الوثب إنتوا الفريسه،
أنا اللى عالى، الجهد
تنخدعوا تانى ب كلامى.. آه ما قلتش: فهد
الشهد سايل، وشعرى.. ع المناهل، شب
شاعر، وحالف يلاقى.. ف الغنا، حتفه
شال القصيد..
جوا روحه، مش على كتفه
فى كل نظره.. عيونه الحره يتخطفوا
وف كل كلمه.. وروده الحلوه يتقطفوا
طول عمره ماشى،
وماسك إيد "فؤاد حداد"
الأب، يسند ولاده.. ول الآباء، أجداد
لكل عاشق زمن..
ولكل جيل أمجاد
شاعر، ولو تسألوا .. كان للنغم، وداد
هو، وغناه اختلوا.. أحباب، ب يتلطفوا
آدى الزمان، والزمن
والقسمة، والمقسوم
والحر إيه ينفعه؟!.. غير العرق والصوم
نضحك ف يوم الشقا..
ولا ف ليالى، حسوم
زى: النسيم، والمطر، والبحر لما يزوم
زى: الطيورع الشجر..
والزقزقة، بطانة
ومن قديم الأزل.. ل جاى؛ خطانا
ماسك زمام النغم..
فى حرب ؛ طنانة
واحنا الأغانى شالتنا.. ولا ؛ حطانا
ربك عطانا؛ وخطانا.. فى طريق محسوم
مين اللى قال الغنا
لما انكتب.. كان سهل؟!!
الزرع ف العالى؛ يفرق.. عن زراعة السهل
مهما ها تبكى؛
دموعك.. برضه غير المهل
وآدى كمان.. قافية جاية فالطريق على مهل
موالى؛ مالى.. وخيالى؛ ما لقيت له؛ رشاد

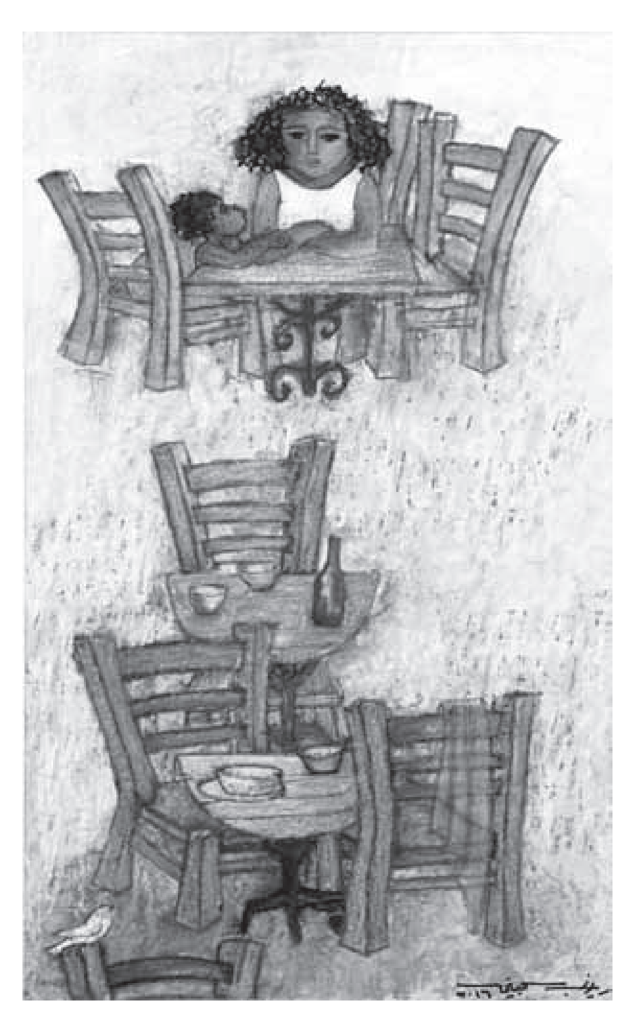


ساعة؛ ف حشود الأغانى..
وساعة؛ ل الإنشاد
ماسك لجام المعانى.. لكل شاده؛ وشاد
وآما أشاد بيا بلبل..
قلت: حسك؛ شاد
فارس؛ ومن غير فرس.. بيت غابوا عنه الأهل
يا اللى انت قلت التجارب زى "س" ؛ أو "ص"
الشعر له؛ بحر واسع..
فيه اللى فيه؛ ينصاد
واللى يصيد؛ القوافى.. فى عتمة؛ الأرصاد
ف اروى "الروى" ب خيالك؛ واسبقه "بإرصاد"
دنيا ما يسواش تمنها.. غير لقا؛ الأحباب
حتى مكان؛ النظر..
بيقولوا عنه: حباب
والخل لو غاب؛ تلاقى.. ألف صاحب آب

فاوعى ل كلام العوازل..
مرة تفتح؛ باب
الأرض واحدة؛ ولكن.. كل وقت؛ حصاد
موالى ياما غزلته..
ب الشجن؛ ع النول
من بدرى قال: يا "أبو آدم" مد إيدك؛ نول
ما تخافشى لو؛
قلت: راجل أو نفر أو زول
الحرف مهما ها يخلف.. ل المعانى وصول
وآدى البنات اللوات.. حلوين؛ دمشقيات
زى النبات؛ يرقصوا.. قدامه؛ وشقيات
ماتغركوش كلمتى؛
شعرى.. دا مش آيات
دا دم من ذكرى فاتت.. أو دما شىء؛ آت
وربنا.. لو يبارك؛ ف القوافى.. تقول

احتلال

عمرو الشيخ



حتى داخلى
لا أجد أى مساحة ما لوطن
كل الرايات احتلال
الاحتلال قوى لدرجة حتى لو فكرت فى....
فهو لا يحتاج لخونة
حين فتح جندى زنزانتى
كانت أمى وأصدقائى وحبيباتى
يتناولون الشاى مع الجنود بملابسهم العادية
أخذت من الصدمة ما يليق بالموقف
مزقت قصيدتين
أما شراينى فهربت احترازًا ليس إلا
... قد أكون جادًا هذه المرة
صرخت.. صرخت.. أخرجونى.. أ خرجو نى . .
غمزت أمى لإخوتى تجاهى
جاءنى قائلًا:
لا تزعجنا أيها الأحمق

فى حانة صغيرة جنوب روسيا

أحمد أنيس

مرحبًا
اسمى أنستازيا
يمكنك أن تدعونى ناستيا
نقدم الشيشة بكل النكهات
شاى/ قهوة/ بيرة جيدة
وكل أنواع الخمور
ناستيا فى المكان
أشد لهيبًا من فحم تعده
تتحرك بين الطاولات
بخفة تنافس الدخان،
تصب البهجة حولها أكثر مما تصب الخمر،
تضحك تغنى تتمايل بخطوتها وقد ترقص
جميلة كحكاية لم تكتمل
وحزينة.
ناستيا الآن فى العشرين
تعمل منذ كانت فى الرابعة عشر
حين قرر أبوها أن يرحل بحمل أقل
تساعد أمها
تدرس الموسيقا والغناء
تغنى كملاك منهك
تتحمل مصاريف الدراسة مع سخافة الزبائن
وتحرق حلمها مع فحم الشيش
هى الآن فى العشرين
غير أنى أعرفها من قبل هذا
أعرفها
منذ حاول ماركس إعادة حصان هيجل أمام العربة
منذ أدرك لينين أهمية السنبلة
منذ اختار تروتسكى التمرد على التمرد
ومنذ نسى ستالين أفضلية البذرة على القنبلة
ناستيا قديمة كالدائرة
ناستيا حكاية لا تنتهى.

بالأمس سرق وغدٌ ما هاتفها
وأصابها حرقٌ طفيف من العمل
لم تبك
واكتفتَ بلمعة عين تُذهب العقل
حدث هذا بينما
كان العالم مشغولًا بأشياء كثيرة:
العودة اللاعادية لفريق البارسا
بعدما انهزم متمردو الكتلان برباعية نظيفة فى حديقة الأمراء
هزموا باريس بستة أهداف كاملة فى أرض برشلونة
تبادل مهرج أمريكا التهانى مع سيد روسيا القوى
تنافس الألمان والفرنسيون والهولنديون والأتراك
حول مهزلة العالم الجديد
واجتاحت عاصفة ثلجية غربى كندا
وقصفت طائرات ما مناطق ما
ولم يعرف أحد بما حدث لناستيا
ولم ينتبه أحد
(أن العالم مكان قمىءٌ جدًا للعيش).
أريد أن أكتبَ عن ناستيا
كيف سأحكى عن جرس ما بصوتها
حين تقول: اسمى «ناستى».
وعن علاقة هذا الجرس
بتلاوة رفعت: «وما كان ربك نسيًا».
أريد أن أحكى عن ناستيا
كما أريد تعريف الخيانة من جديد
كأن أقول:
أنا لم أخن أحدًا ولن
لكن الخيانة كل الخيانة
أنهم لا يحبون ناستيا.

الولد الذى قد مات

عبد النبى عبادى

يُطلقُ فى سُكُونِ اللّيلِ..
بهجَةَ صَرْخَتِهْ
نَاءَتْ به كلّ الدّيار..
نَاءَتْ بهِ عَبَثًا
حُصُونُ فُتوّتِهْ،
تَخطّفهُ الكَلامُ منَ الكَلامِ
كَأنّهُ وَجعُ الزّمانِ..
إذا يئنُّ..
عَلى سَريرِ رَبابَتِهْ!
مَنْ يُطلقُ الذّكرَى من العَينين؟
مَنْ يَرْمى عَليهِ غطاءَ حُبّ أحبّتِهْ؟
كى يَنامَ،
وَيستَريحَ
وَيَحلمُ الحُلمَ الذى..
يُرضيه عَن مَوتِ القصيدةِ
فى يَديه،
وَعَنْ جُموحِ صَبابَتِهْ
يَرْكُضُ
فاقدَ الوَزنِ
فَريدًا
فى عَذاب حَبيبَتِهْ!
رَسَمَتهُ فَاطمةُ قَليلاً
ثمّ غَابَتْ
كَيْفَ أتقَنَ الانْتظارَ؟
وكَيفَ بدّدَ مَا تَبقّى..
منْ مَلامحِ لَوْحتهْ؟
أوّاهُ منْ ألوَانِ فَاطمةٍ
وَمَا رَسَمَتْ عَلَيْه
من الدّروبِ!
لَكَى تُشَتتَ حُزنَهُ،
وتَهزّهُ هَزّا يُسَاقطُهُ جَنيًا،
كَى يُخفّفَ وزنَهُ،
حَتّى يَطيرَ، يَفرَّ..
منْ عَبَثِ المَكَانِ،
وَيَلْتَقى بفُلولِ جَيْشِ مَدينَتِهْ!
فى المَسَاءِ..
رَأيتُهُ
يَبْتاعُ ديوانًا جَديدًا
كيما يُريحَ نقودَهُ،
ويُعيذُها..
منْ طيشه،
ومنْ الضّيَاعِ،
ومنْ ظُنُونِ حَقيبَتِهْ!
لِمَنْ يبوحُ؟
وعَليه تتّكئُ الدّموعُ..
لكَى تُخبّئَ مَاءَهَا،
سَتَلتَوى حَتمًا حُروفُ القَولِ
كَمَا الْتوتْ -منْ قَبلُ- كُلُّ أعنّتهْ
فَيَعودُ مُنكسرًا
وَيَبْكى - كَالحصَارِ- جُذورَ أصْلِ قَضيّتِهْ
وَيسْتَعيرُ خَليّةً منْ جلده،
ليَقيسَ يَوميًا بمَشْرطِ خَوفه..
مَقدارَ سُمْك عروبَتِهْ!
يَا أيّها الوَطَنُ الذى
حَتْمًا..
تَيمّمَ منْ غُبارِ فَجيعَتِهْ،
صَلّ
عَلَى الوَلد الذى قَدْ مَاتَ
مُخَلّفًا للنّاس..
حُزْنَ قصيدَتِهْ!

تاريخ مرضى للعالم

مصطفى السيد سمير

أشجار المدينة كمادات على جبهة الإسمنت
الحافلات أمعاء ممتلئة ببشر عسيرين على الهضم
البحر تضخم فى إحدى الرئتين
يعوض ضمور الأخرى
الأغنيات تاريخ مرضى ينقصه الدقة.
أسلاك الحدود الشائكة ندوب فى وجه الحلم
الجنود تشنجات داكنة تعترى الوطن
الرايات ملاءات ينبغى تغييرها كل فترة
لتجنب قرح الفراش.
النجوم سعال لملائكة لم يرتدوا ما يقيهم من الوحدة
القمر عمى ليلى
الحب فقدان مزمن لحاسة التذوق
القهوة نزيف داخلى يغرق أحشاءنا.
الإنترنت طبيب فقير يقاوم النعاس فى قسم الطوارئ
وهو يضع قسطرة بلاستيكية لأوجاعنا المحتبسة.
الشوارع دعامات من الجبس
تغطى انكساراتنا التى لا تشفى
الميادين كدمات زرقاء
الزوايا تحتضن البكتيريا
وتطردنا.
وأنا وأنت
قطرتان من الدم من فصيلتين مختلفتين
نبحث عن عالم يمكنه إيواؤنا معًا
دون أن يموت.

نوستالجيا

سعد الدين حسن

ذات عصر طنطاوى، كنت أرفل فى خطوات حنينى، مستمتعا بالمشاهد الشتوية ذات الهبات الجمالية التى يقدمها لى المشى، بكل ما فيها من خيالات وأوهام وأحلام ورؤى، التى تلازم المشّاء مثلى.

فى طريقى إلى بيتنا القديم فى أول الحقول، والشبيه بفيلا إيطالية فى العصور الوسطى. كان بيتنا فى آخر شارع الفاتح تجاه طريق المعاهدة القديم، موقف سيارات سوق الجملة حاليا.

منذ أكثر من أربعين عاما، يطاردنى فى أحلامى، ومع ذلك لم أطل عليه مع كل تلك السنوات، مع أنى تركت فيه وسمى المرقّش بالفراشات والأحلام؛ وكم أوحشنى شباكى الذى كنت أطل منه على العالم.

دائما ما أقف فى شباك حجرتى الحبيب، كنت منتميا انتماء أبديا إلى كتفه المترامى الحنان، أتأمل: نساء وبنات أرق من الورد يجترحن مجازات وإشارات ورموز؛ ولا منغص شرير يقتلع أحلامى وآمالى من جذورها، ويهشمها إلى عشرات الأثلام. ها هو المنغص الشرير يفعلها الآن (الأبراج).. «ولو كنتم فى بروج مشيدة». والعمارات الشاهقة، تأخذ مكان البيوت الطيبة ذوات الطابقين. أين بيتى، أين شباكى؟

السوبر ماركت الفاخر يزيح دكان روحية، بنك التسليف الزراعى يطيح بالحديقة العامة، شوارع جديدة بأسماء غريبة، ضاعت حقول صباى، وضاع معها طريق المعاهدة، وتلك الفتاة الفلاحة



دائمة المرور من هنا، لم أكن أرى إلا ظهرها، وهى تسرع الخطى جوار غيط البرسيم فى طريقها إلى بيتها فى قرية محلة مرحوم المتاخمة.

وقفت مذهولاً كأننى أقف فى حقل أحلام ورؤى مقبضة... وراح نشيجى يرقش بيتى الضائع كما

الدائرة

محمود عبد الوهاب

قال لى الأمين العام: قبلناك عضوًا فى منظمة الشباب الاشتراكى.

فرحت وعبرت له عن امتنانى، سلمت عليه بقوة وحماس، وانطلقت أمشى وحيدًا بجوار النيل: أرنو إلى السماء الصافية والشمس الدافئة، وفى قلبى شعور غامر بالزهو والاعتزاز والأمل.

كنت قد حدثت الرجل بصدق وأمانة عن تجربتى الفاشلة مع جماعة المسلمين، قلت له شدتنى إلى جماعة الدعوة إلى استعادة أمجاد الماضى من خلال الالتزام بفضائل السلف الصالح، وقد بقيت فى صفوف الجماعة شهورًا أطلقت فيها لحيتى وحففت شاربى، وارتديت الجلباب القصير والسروال.

طلقت دنيا الباطل واللهو واللغو والطمع، وعكفت على قراءة كل ما يقربنى من الحق والجنة.

يومًا بعد يوم كنت أشعر أننى جندى فى جيش يستعد لمحاربة الكفار وتحطيم الأصنام وهزيمة الطواغيت.

كنت سعيدًا بشظف العيش فى المعسكرات: ننام على الأرض، ونشرب من الزير، ونأكل خبز الكفاف، ننام بعد صلاة العشاء، ونصحو من الفجر، نتوضأ ونصلى ونرفع أصواتنا بالضراعة، ثم نقف فى صفوف منتظمة لنقسم يمين الولاء للأمام، وننشد أناشيد العزم على الجهاد. ثم نؤدى مجموعة من التدريبات الرياضية وبعدها نجلس لنستمع إلى محاضرة الإمام يقرؤها لنا أحد المشرفين.

كنت أنصت لكل ما يقال وأتشرب ما فيه من حكمة فيتحول فى كيانى كله إلى عزيمة وإرادة، طلبت مرارًا أن يكلفونى بمهمة أثبت لهم بها عمق إيمانى وقدرتى على تحمل المسئولية، وكانوا يأمروننى بالصبر والانتظار والتأهب.

حين جاء الأمر، صحوت لصلاة الفجر لكننا لم نقف بعد الصلاة للقسم أو النشيد أو التدريب، كان هناك جو بهيج من السرية والغموض، اشتعل حماسى، وتوقعت أننا سنسافر إلى خارج الحدود للانضمام إلى مجاهدينا الذين يهاجمون دولة الكفر والإلحاد.

كاد السؤال يقفز من بين شفتى: إلى أين نحن ذاهبون؟ لكنى لم أنطق بحرف، فقد علمونا أن من كمال الإيمان الصمت والطاعة.

وصلنا إلى ساحة كبيرة تموج بآلاف البشر فوقها لافتات تؤيد الإمام فى انتخابات الحى، صنعنا بأجسادنا دائرة محكمة حول الإمام، كانت الجماهير تندفع نحو الإمام، وكان يبتسم ويأمرنا بعينيه الحازمتين ألا ندع أحدهم يخترق الدائرة إذ ربما يندس فيهم من يضمر كراهيته وينوى إيذاءه.

كان يومًا حارًا وكان العرق يتصبب من كل أجسادنا، ولكنا نقاوم اندفاعات الجماهير وقد تحولنا أنا وزملائى إلى دائرة من العضلات المشدودة والأقدام المغروسة فى الأرض والأيدى المتشابكة.



سألت نفسى هل كان كل ما حصلناه من ثقافة وتدريب كى نحرس الإمام؟ وهل كانوا يحشوننا بالحماس والأناشيد ليصعد الإمام بحذائه على أكتافنا ويرقى إلى كرسى البرلمان؟!

كان هذا اليوم هو آخر أيامى مع الجماعة، ولذا فرحت بالانضمام إلى منظمة الشباب، قرأت بشغف كل ما رشحوه لى من كتب، وفى معسكرات التثقيف كنت أنصت باهتمام لكل ما أسمعه من أفكار عن الثورة والاشتراكية، بعد أيام شعرت أنى جندى فى جيش عالمى يستعد لقهر الظلم والاستبداد فى كل الأرض ودَّعت شعارات الماضى وراياته وأناشيده وأوراده، وتشربت كل ما سمعته عن الاشتراكية فى المحاضرات وتحول فى كيانى إلى يقين وإرادة، تهيبت أن أسال عما أراه غامضًا أو متناقضا فقد علمونا أن من كمال الالتزام الثورى الصمت والطاعة . طلبت أن يكلفونى بمهمة فأمرونى بالصبر والانتظار، وأخيرًا جاءت اللحظة الفاصلة، صدرت الأوامر بالحركة فصحونا فى الفجر وانتظمنا فى طوابير مشينا بخطوات منضبطة على إيقاع الطبلة، كانت الجماهير تلوح لنا على الجانبين فنرد بعيوننا المتألقة بنظرات الحماس ، بينما ترفرف فوق رؤوسنا لافتات تهاجم الاستعمار وتندد بالرجعية. لم نكن نعرف إلى أين سنذهب وما هو المطلوب منا عمله. لكننا كنا نثق فى قياداتنا كل الثقة، ونؤمن أننا فى كل الأحوال فى مهمة وطنية وثورية.

وفجأة لاح موكب الزعيم فى أول الشارع. وأمرنا قادتنا أن نلتف حوله ونصنع من أجسادنا سياجًا بشريًا يحميه ويدفع عنه أعداءه. حين سمعت الأمر دهشت إلى حد الذهول، ووجدت نفسى أخرج من الطابور وأمشى وحيدًا إلى بيتى بينما الدموع تنثال على خدي.

صندوق الأحلام

أمل خالد

فى الحديقة المعمورة المنيرة بالأضواء الكاشفة ومع الثانية عشرة منتصف ليل الحادى والثلاثين من ديسمبر فى العام الأول من القرن الجديد وتحت سماوات مفتوحة؛ أظلم المكان وتبادل آدم وحواء الآن قبلة العام الوليد.

وأهديته قبلتى الكريسماس فوق خديه: هو العم سليمان فياض- ملاذى أحيانًا كثيرة ضد اغترابات أكثر.

وأنت ما يزال تحفظك قائمًا، وما تزال ارتعاشة صوتى حين يلتقى رنة صوتك دائمة:

إحنا النساء نصف البشرية
جايين طايرين فى الهوا
جناح مساواة
وجناح حرية.

ما تزال ملامحك تشبهنى: هذا المساء يوحشنى انزواؤك بينما يلقانى ليقول:

- إن العنوان رومانسى وغير دالٍ، وإذا وقعت عيناى عليه فلن أقرأ القصة.

- مالى أنا؟

أقرأ لكى أعيش وأكتب لأسمو وأنتشى.

وأنت ما تزال الفارس ممسكًا بقوسك: ترفع رايتك/ قامتك/ هامتك تطالبنى بوعى مغاير جديد وليد لحواء وآدم يتجدد على أرض مصرنا وتحت سماء الموطن الوطن العشق:

يسمعنى حين يراقصنى
كلمات ليست كالكلمات

ولم يعد لى سوى صندوق الأحلام أنهل منه فيطيرنى شحرورة أغنى:

يأخذنى من تحت ذراعى
يزرعنى فى إحدى الغيمات.

واتسعت بينى وبينك المسافة رغم القرب:

والمطر الأسود فى عينى
يتساقط زخات زخات

مع ربيعنا الثانى والعشرين كنت وكنت نصاحب المرح، نصادق الحياة ونعتنق الحرية طريقًا للخير وللناس ولنا.

يحملنى معه يحملنى
لمساء وردى الشرفات.

ومع مدار الزمن الفائت المحفور على جدران القلب وفى الروح القانعة بك وطنًا وسيعًا للعشق وللأحلام بألوان قوس قزح.

وأعود لطاولتى
لا شىء معى
إلا كلمات(*)

تتوالى محطات العمر القصير وإن طال.

وبين الميلاد والممات قضينا رحلة الوعى مع القدر الماثل لعيونى معينًا لا ينضب من المحبة والسلام والسكينة معك نبراسًا يغمر النفس بالمودة الفياضة والرحمة الغامرة.

ويجىء يوم مولدى: أنتظرك
وأشرد مع حضورك الغائب وغيابك الحاضر.
ترى كم من العمر أنتظر؟!

(*) قصيدة نزار قبانى.. غناء ماجدة الرومى.

الصرخة

عاطف فتحى

لقطة عامة Long shot

عندما انطلقت الصرخة فجأة تشق سكون ما بعد الظهيرة، فى ذلك النهار الشتوى الغائم كان يقف لحظتها وراء شيش النافذة الموارب يتلصص على جارته الأرملة الشابة فى المنزل المقابل لمسكنه فى الطابق السابع وقد وضع "تلسكوب" على عينيه ليقرب له الصورة البعيدة. كانت تقف أمام المرآة الكبيرة المثبتة فوق التسريحة، تغير ملابسها وهى فى حالة من النشوة، وجاءت اللحظة الحاسمة حين خلعت ملابسها ولم يبقَ على جسدها الأسمر الملىء سوى حمالة الصدر، و"الكيلوت" الأسود الصغير الذى يظهر ويبرز أكثر مما يخفى، حبس أنفاسه وهو يتأملها تنظر فى أعجاب وافتنان إلى جسمها وتتحسس نهديها الكبيرين باعتزاز، وتلفتت بغتة ونظرت عبر نافذتها المفتوحة نحو نافذته الموارية برهة وكأنها كانت تعلم بأنه يقف هناك يرقبها فاهتاج جسده وفارت دماؤه.

ارتدت فستانًا قصيرًا مليئًا بالأزهار الحمراء، وتأملت هيئتها ثم خلعته وارتدت غيره وظلت على هذا المنوال فترة ليست بالقصيرة حتى انطلقت الصرخة، فشدت انتباهه.. كانت الصرخة قد أتت من ساحة المحكمة الخلفية حيث يركن القضاة والمستشارون سياراتهم الخاصة، وكانت المرأة التى أطلقت الصرخة تقف هناك وسط الساحة الخالية وهى تلطم خديها بعنف وتلفظ بكلمات لم يستطع سماعها من موقعه العالى البعيد، وهى تدور حول نفسها كأنها ترقص رقصة مجنونة وعلى حين فجأة، وفى غمرة انفعالها، شقت المرأة ملابسها شقًا طويلًا ورمت بالثوب الحريرى الأسود أرضًا فبان لحمها الأبيض وصدرها العارى الجميل وفخديها بلون المرمر، لم تكن ترتدى ملابس داخلية، وارتمت على الأرض مكومة على نفسها، لم يتمالك نفسه عندئذ وفتح النافذة عن آخرها .. لتراه الأرملة، وراح يتأمل من خلال نظارته المقربة، تمامًا كما فى فيلم "خلف النافذة" لهيتشكوك، ذلك الجسد الجميل الذى انهار على بلاط الساحة الخلفية للمحكمة، وجعل الناس فى الداخل والخارج يقفون مذهولين لثوانٍ معدودة وكأن على رءوسهم الطير.

لقطة متوسطة Medium shot

لحظة انطلاق الصرخة كان يوشك على مغادرة موقعه الفريد أمام الباب الخلفى للمحكمة، حيث يتجمع المحامون ووكلاؤهم فى المقهى المجاور للكشك الذى يقوم بتصوير المستندات المطلوبة فى القضايا.. كان يقف متسمرًا وقد وضع العوينات السوداء على وجهه الملىء بالتجاعيد، لتوحى بعماه وفقدان بصره الذى لم يكن حقيقيًا، لكن الناس كانوا مقتنعين بأنه ضرير، خصوصًا مع عصاه الأبنوسية الفاخرة التى يتوكأ عليها وبدلته الرمادية الكالحة وقميصه الأبيض المكوى وربطة عنقه القديمة، وشعره الأبيض المدهون بالفازلين.

كان منظره يوحى بأنه أب أو جد مسكين أخنى عليه الدهر، ولا يجد من يعوله فكانوا يتصدقون عليه بما تجود أنفسهم. ولم يكن فى وقفته أمام باب المحكمة ينطق بكلمة للسؤال، بل لم يكن حتى يمد يده كما يفعل المتسولون العاديون.

كان يقف هكذا فى إباء وشموخ وعزة نفس، وكان الناس من أصحاب القضايا أو أهالى المتهمين يدسون فى جيبه

النقود فيتمتم لهم بالدعاء.
وحين أيقظته الصرخة من استغراقه فى إحصاء النقود التى تجمعت فى جيبه تطلع من خلف نظارته فأبصر المرأة الجميلة التى دست فى يده فى ذلك النهار ورقة بعشرين جنيهًا كاملة وهمست فى أذنه:
- ادعيلى يا عم الحاج ربنا يقف معايا، وليك الحلاوة الكبيرة.
قال بصوته العريض والمؤثر، وقد خمن أنها لا بد زوجة تاجر المخدرات الذى سيحاكم اليوم:
-ربنا يا بنتى هيجبر بخاطرك إنشاء الله.
تمتمت بصوت باكٍ:
-ونعم بالله.
تطلع إليها جيدًا بعد الصرخة المدوية، وشاهدها دون أن يحرك ساكنًا وهى تمزق ثيابها وتصرخ "تأبيدة .. تأبيدة" ثم تعقبها بكلمة "يا خرابى.. يا خرابى" وتلطم خديها ثم تتكوم على الأرض وهى عارية تمامًا وجسدها كله ينتفض. ولمح على الفور رجلًا مهيبًا، يقترب منها بسرعة ويخلع معطفه الواسع الفاخر ويغطى جسد المرأة ويستر عورتها. بينما اقتربت منها سيارة مرسيدس سوداء حديثة الطراز، انفتح بابها الخلفى من خلال سائقها الذى ساعد فى حمل المرأة وأرقدها على الأريكة الخلفية.
أمعن الرجل العجوز النظر إلى المرأة وهى ترقد غائبة عن الوعى فى السيارة الفاخرة التى مرت فى جواره وابتسم لنفسه مواسيًا، غدًا ستنسى تلك المرأة شقاءها بفضل الثروة الهائلة والنقود التى سترثها من زوجها تاجر المخدرات الذى سيقضى ما تبقى له من سنوات حياته خلف القضبان، أو سيعثر على ثغرة، كما هو المعتاد هذه الأيام من خلال ثروته ونفوذه ومحاميه تتيح له الإفلات من العقاب.

لقطة قريبة Close up

بالضبط، وكما توقع حين نطق القاضى بحكم المحكمة على موكله بالسجن المؤبد والأشغال الشاقة. انهارت زوجته الشابة التى لم تكمل عامها الثالث معه وخرجت مندفعة من القاعة المزدحمة، إلى الباحة الخارجية، ودوت صرختها.. لم يفاجأ فطوال مدة عمله بالمحاماة فى الجنايات التى تربو على الثلاثين عامًا، عرف ردود الأفعال العنيفة والتلقائية، التى تحدث فى أعقاب النطق بأحكام كهذه.
ردود تعبر عن الصدمة والذهول والرفض وعدم القبول. بعدها يبدأ الانهيار ثم الاستسلام والقبول التدريجى بالأمر الواقع.
حدثت كل الأمور المتوقعة، بعد النطق بالحكم، صراخ وشتائم واحتجاجات وبكاء وعويل من أهالى المتهم، الذى شحب وجهه شحوب الموتى، لكنه لم يهتز بل وقف صامدًا يبتسم وحوله العديد من المحامين الذين راحوا يطمئنونه بأن هذا الحكم ليس نهائيًا، ويمكن الطعن فيه. والرحلة طويلة.. تطلّع إليه فى وقفته المستكينة خلف القضبان ولوّح له بقبضته ليؤازره.
وحين التقطت أذنه الصرخة الملتاعة وسط اللغط السائد فى قاعة المحكمة المزدحمة اندفع خارجًا ليصطدم بصره بمشهد لم يتوقعه أبدًا. كانت المرأة ترقد منهارة على الأرض عارية تمامًا وقد بدأت حلقة من المارة تتجمع حولها، اندفع كما السهم ناحيتها، وخلع معطفه وغطى به جسدها، ولوح لسائق سيارتها الذى جاء مسرعًا وركن سيارته بجانبها ونزل وتعاون مع "المتر" فى نقل المرأة المكلومة.. جلس بجوارها فى المقعد الخلفى وراح يربت على كتفها وقال هامسًا:
- معقولة ننهار كده مرة واحدة لسه قدامنا الطريق طويل يا بنتى.. لسه فيه استئناف وبعد الاستئناف النقض.. وفيه طرق تانية كتيرة لتعديل الحكم.
تطلعت إليه بعينيها الجميلتين المليئتين بالدموع وقالت وهى تمسك بيده متوسلة:
- أرجوك ما تسبنيش لوحدى.
أومأ برأسه وابتسامة كبيرة تملأ وجهه.

سحر لا يقاوم

محمـود حامد



فكرونى لمّا نكتمل...

قال منير:

. هناك ما يلزم أن أحكيه لكم، أغرب ما مر فى حياتى، صدقونى سأحكيه، فقط عندما نكتمل.

وانتظرنا. فى كل مرة نجتمع، ومنير يتعلل تعليلات واهية، يتهرب، وازداد شغفنا، حَذرنا، وتراهنا، بعضنا قال:

. عن امرأة، منير مولع بالنساء، وأجمل حكاياته عن نساء.

. بل عن حلم، فهو دائمًا مهتم بأحلامه، ويظنها عالما موازيًا يعيش فيه.

. يمكن عن أموال جديدة جاءت إليه مثل التى بكش بها علينا، وكأننا لا نعرفه من سنوات طويلة.

قال آخر:

. ربما قصة عن الروائح أو ما أشبه فهو مولع برواية باتريك زوسكيند، ويتمنى أن يكتب شيئًا فى قوتها.

استنكر أحدنا: كلنا يعرف أن منير لا يكتب، أظن أنه سيحكى لنا عن قصة يتمنى أن يكتبها ولا يقدر، عن طيور جارحة ورغبات قاتلة وأناس شريرين. أنا أعرف منير.

ومضت مقابلات. واستمرت تخميناتنا، وكلما رغبناه فى الكلام، يتملص، حتى ظللنا نتقابل يوميًا على المقهى. فمنير ليس من عاداته أن يهرب من حكاية يحكيها لنا. كنا نتمنى أن نراه صدفة يدخن، أو يلعب الطاولة، أو بصحبة فتاة يأتى بها إلى المقهى لنسأله. وذات يوم قال:

. سوف أحكى لكم، لقد انتهيت، مستعدون، انتبهوا جيدًا. منذ فترة كنت فى شارع الشواربى أستمتع بهوايتى المفضلة، التسكع، وبينما كنت أحدق فى

الفتارين، وأتأمل وراء نساء تعجبني مؤخراتهن، إذا برجل يمسك كتفى من الخلف، ارتعدت، ظنًا أنى سوف أحصد ما جناه لسانى ونظراتى، وفور أن التف، إذا بشيخ يفتح فمه المتآكل عن ابتسامة فرحة، وفاتحًا ذراعيه عن آخرهما حتى أن عصاه راحت تتأرجح فى معصم يمناه، مطلقًا صوتًا متعثرًا غير مصدق:

. "ثابت"!!!

ظننته صديقاً من أيام الدراسة، حين كان التلاميذ والمدرسون ينادوننا بأسماء آبائنا، دخلت بين ذراعيه مؤجلا لحظة تذكرى له، فهى لا بد آتية، ولكن لا ينبغى أن أعلق الرجل هكذا طويلا، غمرنى بالأحضان، وعبارات الترحيب والوحشة، بالطبع بادلته كل ذلك، وكأنى أيضا عرفته باسمه، وبكل ذكرياتنا المشتركة.

. فينك يا رجل، ياه، والله زمان.

وكانت ابتسامتى معلقة لا تزال، والمرأة التى كنت أتتبعها تدخل فى ممر وتذوب وسط زحام، خففت حسرتى عليها، بفرحتى المدعاة، بصديق الدراسة الذى لا أذكره.

. ازيك يا ثابت وازى ولادك.

غمغمت مبتسمًا والرجل يرفع يده ويحيط كتفى، رغم قصره.

. والله زمان يا رجل.

على مقهى المشربية الذى أصر الرجل أن نجلس عليه، لكى نشرب شيئًا، ويعرف أخباري، خاصة أن الصحة لم تعد تمام ولا يستطيع المشي مثل زمان.

. اوعى تكون نسيتنى.

. معقول !!

قلت راسمًا ابتسامة بعرض الشارع.

. إزيك وازى حالك، طمنى، يخرب بيتك يا ثابت، لسه شباب زى ما أنت.

فضحكت، وأنا أتحسس شعرى.

. الله يكرمك.

فقد كانت مصيبتى أننى أشعر أن قواى تخور بسرعة الصوت. وأن علائم الشيخوخة تدهمنى قبل الأوان.

. شكلك مش فاكرنى، أنا عبد الكريم يا جبان، صحيح الدنيا تلاهى.

أخذت أنقب فى ذاكرتى، وتلاحقت صور.

. ازيك يا عبده ، لا مؤاخذه.

لم يكن أمامى إلا الكذب.

. افتكرت، الحمد لله، وازى الست نادية، والأولاد. طبعا كبروا وفرحت بهم؟

نادية، كان هذا اسم أمى. امتعضت، حتى بان علىّ ذلك.

. إيه، جرى حاجة للأولاد؟ أحمد فين دلوقتى، سافر زى ما كان بيحلم؟ والولد منير، لسه مغلبك؟ طبعًا كبر وعقل؟

استندت بظهرى على الكرسى، وتمليت وجه الرجل الفرح، من؟ وخبطت جبهتى بيسراى. أخ، عم عبده، يا نهار اسود. ورغم أن الحر يطلع الناس من هدومها، أحسست بعرقى باردًا، ومررت بلحظات رعب لم أمر بها من قبل.

. ما تتكلم يا ابن الكلب، فيه إيه؟ العيال جرى لها حاجة؟

. عيال مين؟

. أحمد ومنير وفاطمة؟

. العيال كبرت يا عم الحاج.

. باسم الله ما شاء الله. أنا كمان ولادى كبروا، وكبرت هومومهم والله يا ثابت، تعرف، أنا لسه جاى من عند أمال بنتى، ابنها سقط فى إعدادى طب وطفش من البيت بقاله أسبوع.

. يا ساتر.

. آه يا أخى. عين الناس وحشة، الواد كان شاطر، ومؤدب. ومن ساعة ما دخل كلية الطب، بقى يا أرض انهدى، ما حدش قادر عليه، بيعمل شعره مش عارف إيه، وبيلبس فانلات محزقة، واللى زاد وغطى عايز عربية، اشتراها له أبوه العبيط، اللى مدلعه، وياريت ده كله نفع، أهو سقط، واختفى ومن ساعتها أمه مش مبطله عياط.

. الدنيا يا ما فيها يا عم عبده.

. إيه عم عبده دى يا ابن الكلب، دا أنا اصغر منك، غيرش الزمن بس والهم.

لم أستطع أن ألفظ اسمه الذى اعتدت أن أسبقه بالعم، كأننى منوم. لفترة طويلة وأنا أدخن الشيشة، كنت حزينا على حالى. مجاريًا الرجل دون إنصات وهو يحكى لى عن هروب الأيام، وعندما سألنى عن أخبارى. كنت قد دخلت اللعبة، طمأنته أن فاطمة عندها بنتين زى الفل، ولكن زوجها تعيش أنت، وأمسكت لسانى فى آخر لحظة بعد أن كدت أخبره أنها تعيش على معاش والدنا الذى حاولنا المستحيل لتأخذه رغم قلته، لأن زوجها كان يعمل على تاكسى وليس له معاش، وأحمد سافر الكويت ورجع بعد أزمة الخليج وفتح مصنع ملابس.

. ومنير؟
. منير !!
لم أعرف ما أقوله. صحيح أننى قريب الشبه بوالدى، خاصة بعد أن ربيت شاربى، واصلعت رأسى، وصار كرشى هائلا، وصحيح أن والدتى يرحمها الله، كانت كلما أغضبتها تقول لى:
. اللى خلف ما ماتش.
ولكن ليس لهذه الدرجة، خاصة أن الرجل كان لا يمر أسبوع إلا ويأتينا، ليختلى بأبى.
أعرف أن جزءًا كبيرًا من آبائنا نرثه عن طريق جيناتنا، حتى أنه لا يدخلنى شك أن هناك شيئًا ما ولو كان ضئيلًا كامنًا فينا من أبينا آدم، ولكن ما أتحدث عنه شىء آخر غير ما نرثه، شىء يتسرب إلينا رغمًا عنا فى قسم منه، وبإرادتنا بشكل أو بآخر. فقد كنت بينما أرفض أوامر أبى وأتمرد على نصائحه، يتسرب إلىَّ كثير من إيماءاته، لوازمه، طريقته فى الضحك. أذكر أنه عندما كان يغضب من أمى كان يشخط فيها صارخا: . امشى من قدامى.
وذات يوم ضبطت نفسى متلبسًا عندما احتد النقاش بينى وبينها أن قلتها بنفس النبرة: . امشى من قدامى.
وبينما كان عم عبده يحكى مأساة زوجته مع مرض سرطان الثدى، كنت قد قررت أن أجاريه لعلى أكتشف عالمًا كان قريبًا منى وخفيًا علىّ. فاجأنى الرجل المتداعى أنه يعانى حرمانًا، ويتحسر كلما رأى امرأة.
. المهم طمنى، انت عامل إيه؟
سألنى. فابتسمت : . ماشية، الأولاد لهم حياتهم المستقلة ونادية ماتت، وأنا أعيش وحدى.
. يا بختك!
حسدنى بحرارة.
. علشان كده صحتك كويسة.
أخبرته أنى أعانى من أمراض كثيرة، وأن الشيخوخة بداخلى.
. ولسه بتحكى؟؟
اندهشت. اكمل:
– فاكر يا واد لما كنت تعمر دماغك بالحشيش اللى كنت بخنسره من الظبطيات، فاكر، كنت بتحكى لى حكايات ما كنتش أعرف دى حقيقة والا خيال.

أحسست أن قلبى يهبط، أبى، صحيح كان يتابع أحوال الدنيا من مذياعه الصغير لكن هو أيضًا كان يحكى قصصًا!! تذكرت، كان مواظبًا على أهرام الجمعة، وأظن أول قراءة لى لكتاب كانت ألف ليلة وليلة، كان ملقى فوق النملية ومتربًا، طبعة محمد صبيح ذات الأجزاء الأربعة. ومنذ أن قرأتها شدهت بلذة الحكى، هل تذكرون عندما حكيت لكم عن الكنز الذى اكتشفته فى صغرى وسط الكراكيب تحت السرير، ربطة جرائد من أيام الحرب العالمية الثانية وكتاب المقامات مقطوع الغلاف، كنت أساعد والدتى أثناء تنظيف أحد الأعياد، وحينما طلبت منى أن أخرج هذه الأشياء لأرميها، انتقلت الربطة والكتاب من تحت السرير النحاس إلى تحت سريرى أنا وأخى أحمد، وفى المساءات كنت أنزوى تحت السرير موقدا شمعة، واقرأ حتى تؤلمنى عينى، وأنام.

المهم فارقت الرجل بحرارة حتى أتركه لينام قيلولته، لأنه يستيقظ مبكرًا ليصلى الفجر، أكد أن نتقابل، وحدد ميعاد بعد صلاة الجمعة فى الحسين:
. على قهوة زمان.
ابتسمت: . الذاكرة خلاص يا عم عبده.
. تانى !!
كان عنده حق، واتفقنا أن نتقابل بعد صلاه الجمعة مباشرة عند الباب الأخضر. وفى لقاء الخميس أخبرتكم أنى سوف أحكى لكم هذه الحكاية، لكنها كانت لم تنته بعد، فقررت أن أؤجلها.
. وقابلته؟
سأله واحد منا.
. عند الباب الأخضر،
قال منير:
– رأيته بجلبابه الأبيض وعصاه ذات المقبض الكالح، احتضننى وذهبنا وسط جموع المصلين الخارجين وصوت الميكرفون وهو يكمل ختام الصلاة وعم عبده يعد بمسبحته، جاريته وعلى عقل أصابعى تمتمت أيضًا: الحمد لله..
. بعد أن انتهينا. ذكر أن ربنا يلطف بعبيده. الجو نار، ومشينا من شارع المعز لدين الله. اخترقنا عدة شوارع، ثم وصلنا إلى سوق الليمون. وهناك وجدنا مقهى



مكتظًا بالشباب، جلسنا.
. من يصدق. فاكر بقى لنا كم سنة ما جيناش هنا؟
. كتير.
. عشرين سنة. تصور. كبرنا يا ثابت، العمر جرى.
وراح فى لحظة تأمل. ثم أكمل.
. والواحد لا كأنه عاش، ولا شاف، تعرف يا واد يا ثابت انك بتيجى على بالى لما باقعد لوحدى وأحس إن حياتى هربت منى من غير ما ادرى، وأن الناس لما بتقولى انتم هاتخدوا زمانكم وزمن غيركم، بحس انهم هبل. هو فين زمنا اللى خدناه. دى الدنيا جريت وهب، لقيت سنانى وقعت، وهب، لقيتنى ماسك عكاز، هب، عيالى سابونى، هب طلعت معاش، هب بقيت لما أنام على سريرى باحس بكل وجع الدنيا من سكر لضغط لروماتيزم لوجع قلب. واحس ان لو بكرة طلع علىّ تبقى معجزة، مع إنى مش عارف لو مت هاعمل إيه. واتصرف ازاى. لما بيجيلى الإحساس ده، بافتكرك. انت دايمًا كنت بتقول إن احنا مش عايشين، والغريب اننا هانموت، لازم نموت وندخل فى تجربة غريبة، ما نعرفش هانتصرف فيها ازاى؟ وها نعمل إيه لما الدود يأكل فى جتة الواحد؟ فاكر؟
. بالطبع لم أتذكر، رغم أن هذا الكلام بنصه تقريبًا، كنت أقوله لكم، وهو أكثر ما يشغلنى حتى الآن، كما أنه الأمر الذى جعلنى أرفض الزواج ومسئولياته، والخلفة، حتى لا أنجب ابنا أضعه فى نفس هذا المأزق، ويلعننى عندما يدركه.
طلبت ينسون. فقد كنت أريد أن أهدأ، هذا الشيخ الذى طلع لى من وهج الشمس، قلب حياتى، وزاد قربى لأبى،

أبـى الـذى كنت أظنـه، عنيفًـا ومتبلـدًا ودائـم السـرحان، ولا يجيد سـوى الاسـترخاء على السـرير ماسـكًا مذياعه الصغيـر ليوش فـى أذنه.

سـألنى عم عبده عمـا أفعلـه الآن؟ حقيقـة لـم أسـتطع إجابتـه، هـل أجيبـه باعتبـارى ثابتًـا؟ أم باعتبـارى منيرًا؟ تشـاغلت برشـف الينسـون، ثم وجدت أن لا فرق، وبرق فى ذهنـى صديقـى الـذى حدثتكم عنـه، والذى كان مشـغولًا بأننـا ميتـون. يـا نهـار اسـود، لـو كنت أنـا أبـى، وأننى ميت الآن. بحلقـت فـى لا شـىء، كـررت سـؤال الرجـل متلهفـًا علـى إجابـة، لأتأكـد أنـى منيـر، وأنـى مسـتيقظ، صرخت طالبًـا قهـوة، وعـدت أفكـر، مـا الـذى أفعله الآن؟ مـا الذى أقـوم بـه؟

أدركت للحظـة أن المسـافة بينـى وبـين نفسـى التـى أحلم بهـا بعيـدة جدًا، كمـا أننـى أدرك أن المسـافة بينـى وبين أبى صـارت قريبـة جـدًا. وهل يمكـن أن تكون أسـئلة أبى أيضًا شـبيهة لأسـئلة أبيـه؟ وحيـاة أبـى أبيـه وأسـئلته؟ أظلمت الدنيـا فـى عينـى، رغـم أن الشـمس سـاطعة ونهـرب منها بـأن نزحـزح كرسـيينا كل فتـرة لنتجنـب زحفها.

أخبرتـه أن أحوالـى جيـدة، وأحـاول أن أكتـب بطريقـة خاصـة بـى وعندمـا نطقـت خاصـة بـى، بلعت ريقـى، وقد بـت أشـك فـى أى شـىء خـاص، ثم أكملـت له أننـى أقصد أكتـب مـا أحاولـه طـوال عمـرى.

. مـن زمـان وانـت نفسـك تبقـى زى منشـد الربابـة، تحكى بـس مـش عـن أبـو زيـد الهلالـى وعلـى الزيبـق لكـن عـن ناسـنا وأحوالنـا. صحيـح الـواد ابنـك الصغيـر، اللـى كان برضـه لما كنت أسـأله عايـز تطلع إيـه، يقولى عايـز اطلع كاتـب كبير.

. منير؟

قلت وقد تذكرت الموقف ولا أدرى هل أبكى أم أضحك؟

. آه. ابـن الكلـب. اللـى كان ييجـى عندنـا علشـان ياخد الجرايـد اللـى باخدهـا مـن القسـم، ويفضحـك ويقـول، ابويـا بيشـترى أهـرام الجمعة بس ومـا بيدليش مصروف. فينـه دلوقتى؟

. أبدًا،

قلـت بلسـان متـردد: . زى حالاتـى، وزى حالاتنـا كلنـا، برضـه مـا حققـش حاجـة مـن اللـى كان نفسـه فيهـا.

. الظاهر هو دا حال الدنيا.

كنـت قـد تشـبعت بانفعـالات متضاربـة فطلبـت النهوض، خاصـة والشـمس لا ترحـم وعندمـا طلـب منـى زيارتـه والسـؤال عنـه، أكـدت عليـه أن هذا سـوف يحـدث، أخبرنى أنه يصلى الجمعة فى جامع سـيدنا الحسـين دائمًا، ورغم أننـى طـوال الأسـبوع قـررت ألا أراه ثانيـة، وجـدت نفسـى آخـر الأسـبوع أرى أنـه مـن الواجـب أن أذهـب إليـه وأخبره أن أبـى، صديقـه، قـد مـات، وأننـى ابنـه، وأنه قلـب حياتى، ولـم أعـد أشـعر طعمـا لهـا، وشـحنت نفسـى بـكل رغبتـى فـى العنـف، وعندمـا ذهبـت إليـه وبعـد الصلاة انتظرتـه ولمـا أطـل بوجهـه المشـرق بصلاتـه المنتهيـة للتـو، أتـى إلىَّ وصافحنـى بود.

. كنـت أدعـو الله أن تأتـى، الظاهـر يـا ابـو احمـد ان احنـا عجزنـا ومـش باقـى لنـا غيـر بعـض.

ابتسـمت، رغـم أننـى كنت قـد نويت أن أهاجمـه بالحقيقة فـور رؤيتـه. رفـع بصره ونحن ماشـيان وأطل علـى وجهى:

. مالك يا ثابت. شـكلك النهاردة تعبان قوى. إنت حاسـس بحاجة؟

قلت له :- يعنى. شوية إرهاق؟

. لا إوعى لصحتك. الظاهر أنا حسدتك.

وأخـذ يخبـط برفـق علـى ظهـرى ويقهقـه، سـاعتها أحسسـت بـكل إعيـاء سـهاد الأسـبوع يحـل علـىّ. وانهرت، كـدت أن أسـقط خاصـة أن الزحـام والحـر والشـمس جعلونـى لا أسـتطيع التنفـس. أمسـكنى عـم عبـده مـن ذراعـى، وقـال:

. إيه يا ثابت. انت هاتعملها وتموت دلوقتى واللا إيه.

التفت بعـض الناس الخارجين من الصلاة، حاول بعضهم مسـاندتى، طلـب منـى رجل أن أذهـب عند جـدار الجامع وسـوف يحضـر لـى كرسـيًا حـالًا. وكان آخـر يزعق. شـوية ميـه يـا عالـم. الراجـل ها يقع مـن طوله.

تنفسـت بعمق، وقلت لعم عبده :- خذنى من هنا لأحسـن أموت بجد.

مـا كنـت أعـرف ما يجـرى لى، كل مـا كنت أدريه أنـى أقاوم وهنـى فيـزداد، ويقهرنـى. أسـندنى عـم عبـده مـن ذراعـى مطمئنًـا إيـاى أنـه يتعكـز بعصاه، ومشـى وهو فـارد صدره كأنـه فـى مهمـة جليلـة، قائـلًا: - إجمـد يـا راجـل عجـوز! مش كـده !!

ماجدة

فتحى إمام

تمامًا فى سرة السماء.. تعبس بوجهها الملتهب، تنفخ من جوفها حممًا قائظة تلسع الجباه، تحرق أنسجة الملابس البترولية، تكوى اللحم الذى أوهم أن للملابس دورًا آخر غير "الستر"، تتفصد مسام الجسد ملحًا مبللًا بالماء، أو هكذا خالته أمينه، تسير محتمية بالبنايات التى تحجب عنها الشمس ولا تقيها حرّها تشوى جلدها، مناطق ما فى جسدها خالتها علامة تفرد.. خاصية تخوّل لها تيهًا ودلالًا تكاد الآن تلعنهما، تتوقف أمانيها وأسمى طموحاتها عند حمام شقتهم.. تحت الدش الصدئ تحديدًا تزداد ضيقًا بالإيشارب، يحجز العرق الذى يطوّق الرقبة فيصبح حسكًا ينغز منابت الشعر تتمنى لو خففت قليلًا من ملابسها هذه الأيام، التى لم تكن أبدًا كباقى أيامها، نارًا أُبدلت من قلق شهورًا تعانيه، خالته سينتهى، فإذا به يتحول أتونًا مشتعلًا، ينهش صدرها ببخة تنين متعملق يحمل فى أحشائه كل من عرفتهم إلا ماجدة:

- أينك الآن؟

وحدها فكرت و... وحدها حاولت أن تطفئ النار :

- لكن... بالنار يا ماجدة؟

- "كنا نعتقد أن بالحقيبة أدوات الماكياج.

- أو ساندوتشات.

- أو رسائل الغزل.

- فإذا بها مسدسات.

- كيدهن عظيم".

لو كانت معها الآن لردت للمتحذلقين الصاع صاعين، غصة تخنق بداخلها الريق المزدرَد.

لستم بأقل منه استحقاقًا للردع.

تهمس بخاطرها...

يجيبها صوت ماجدة من قاع رأسها المترع بالذكريات :

" كائنات ضارة، أشبه بالذباب الذى لا يفرق بين العسل والدم المتخثر ".

هكذا بصقتها ماجدة كرةً من القرف... حينها كان يقف أمامهما محتميًا بفرع مائل ظلل الرصيف تاركًا الأم فى مدخل أحد البنايات الحكومية، يبتسم البلل على شفتيه، يهش الذبابة من على الأنف الأفطس، يتسامق طوله بحدبة تقى شعرًا حالكًا لامعًا مصفوفًا للوراء بعناية وقد شُوّشَ بعضُه الأمامى وتدلى حتى الحاجبين المزجّجين، يلقى بظله على أيّهن، لا تردعه تأففات الازدراء، لا يعنيه كرهًا يطفح على العينين نارًا، لا تشعره بذرة أرق.. لا تقلقل ثبات خطواته، تصطك ركبتا أمينة، تلتصق بصاحبتها التى ترمقها بعتاب غاضب، تحدجه بنظرتين يشتعل التقزز فيهما، تسحب رفيقتها، تفضّل نار الشمس على زمهريره اللزج.

تنفخ أمينة فى ضيق توجعها الذكرى ، تهتف:

- ليتها ما جرأت .

تسيرُ وكأنها لا تنقل قدميها، تملّ الرنوَ إلى معلم تحفظُه.. الزحام يخنقها، يعرقل خطواتَها، الشمسُ لا تتركها بدون أن تدعس قوامها بيد ملتهبة، تنحنى، تغرقُ فى عرقها، خجلها المميت، تصلُ موقفَ السيّارات.

أخيرًا.

تزفر فى ارتياح سرعان ما يتحول إلى ألم يعتصر قلبها، هنا كانت تصافح "ماجدة " تتباعدان واليدان متشبثتان، تتراجعان والأصابع متكالبةً، والأناملُ بعد هنيهات الملامسة الأخيرة، تفترق على وعد باللقاء بعد يوم

دراسى لم يتركا للهواء منفذًا يحتله أو يعبره بينهما.
هنا رأتها للمرة الأخيرة ، محاطة بعشرات الأيدى... تخبط كفًا بكف، تشوّح، تشير إلى بقعة ما فى الأرض، بمئات الأعين.. يندفع منها سائل لزج نحوها، يعترى جسدها المحطوط فى البؤرة ، يأكل أمينة سؤال، يضعضع حواسها مبهم، خوف خفى يظلل محيطها، هلع حقيقى يزلزل كيانها .. يرعش فرائصها.. يترك فقط فى الحلق غصة، يتحجّرُ فمها، ترفع يدها، وصوت متحشرج مخنوق:
ماجدة!!
على عينيها ثبات عجيب، فى وجهها إصرار قوى، لا ترى صاحبتها التى تسأل من حولها بينما تأتيها الإجابة كلمات متناثرة تخرج من أفواه عدة:
- قتيل.
- البنت قتلته.. مسكين.
- كانت تحمل مسدسًا فى حقيبة يدها.
- معركة انتهت بإطلاق الرصاص.
تساءلت و.."مستحيل" تلون كل حروف سؤالها برفض رمادى:
- هكذا تنتهى ماجدة؟
- كذا ابدأ.
قالتها "ماجدة" للمذيع التليفزيونى، نصّب من نفسه وضيوفه قضاةً، كانت تراها من خلف سيل دمع يحرق مآقيها.
قال أخوها:
لم يتركن شيئًا لنا، حتى الحياة يسلبنها منا، يقضين علينا بالفتنة وبالموت .
رمقته "أمينة" بغضب مرير منكسر وهرولت إلى غرفتها وتركت للوسادة احتضان ما تبقى لديها من دموع، فى نفس الليلة جاءتها فى مدرج خالٍ من سواهما.
هبطت من أعلى أم انشقت عنها الأرض؟
لا تدرى.
بيدها مسدس تضعه على كفها وتبتسم نفس ابتسامتها العذبة، فى عينيها سؤال سمعته أمينة ولم تفه به "ماجدة":
- أترييننى قاتلة؟
- لا.
- لماذا تخليت عنى؟
- ناديت عليكِ ولم تسمعينى.
- سمعتك.
- لم تردى.
- كانوا يقيدوننى.. سلاسل بعدد عيونهم وقوة رفضهم، طوقتنى، تخللت جسدى، فكوا إيشاربى، سلسلوا خصلات شعرى.
- رأيتهم.
- لم تمنعيهم.
- خجلت.
- هكذا أرادونى.
- أنتِ أفضل منى.
- تريدين علاقتنا تستمر؟
- نعم .. أنا... أ.. أ..
تتعثر الحروف على لسانها بينما تتباعد ماجدة، تتراجع وكأن شيئًا ما يدفعها للخلف حتى تختفى، تصرخ:
- ماجدة.. ماجدة.
- أمينة.. أمينة.
يصلها صوتٌ هامسٌ حانٍ، يسحبُها خلال ممر رمادى تفتح عينيها لتجد أمَّها تضع يدًا على صدرها والأخرى تمسح على شعرها:
- حلمت؟
- ماجدة يا أمى.
- لها الله.
- لم تذنب.
- القتل جرم بشع.
تعتدل فى سرعة خاطفة، تراه فوق الدولاب يخرج لسانه لها.
- كان يستحق.
- ليس لنا الحكم، وإن كان.. فلا نملك الفعل، لا يأخذ الروح إلا من خلقها.
- لم يكن آدميًا.
- لا يجوز عليه الآن إلا الرحمة.
- لن يرحمه الله.
- استغفرى الله.
- إنه شيطان ، شيطان يا أمى.
تلقى بنفسها تحت الدش، تحتضن حلمها بالماء البارد،



تُسْبِلُ جَفنيها، تثق فى الجدران تترك لجسدها حريته، يبوح ويتنفس، ولكن اللحظة تأبى تركها والحلم يهنئان بلا ذكرى يجفل لها قلبها وتتأجج فى الجسد نارًا تؤرقه، تجرحه.. ولا تفلح المياه فى تبريد الجراح فتبقى لترى فيها دموع ماجدة التى تبلل خمارها:

– لم أعد أطيق لقد وصلت إلى هنا بصعوبة، يطاردنى أينما ذهبت، لم يدع لى منفذًا، رنين الهاتف لا ينقطع، لا يترك أبى وأخى لحالهما، يطاردهما أيضًا، بات رواد المقهى يعرفوننى، صورى يتناقلها الطائشون.

– منها لله "مديحة" أسلمتك للشيطان.

– بعد أن أسلمت نفسها.

– يفرد شباكه القذرة أينما راح.

– ولا يعدم وسيلة.

– فرصة لا تضيعها الساقطات.

– على أشكالها تقع الطيور.

– خنازير.

– أنتِ الصيد الذى تمرد.

– يهدِد أبى بنشر صورى ولا يترك أمى لحالها، يطلب

مالًا ليسكت.
- أعطوه إذًا ما يريد.
- يقول أبى إن فى ذلك اعترافًا بثمة علاقة.
- والعمل؟
- سأصبر.
تنظر للسماء بعين دامعة وقلب مكلوم، تشاركها أمينة الصلاة صمتًا...، لا تدرى أنّ أرقها جثم على قلب صاحبتها، بات همها ولمّا فعلتها انشطرت أمينة نصفين، نصفًا مستريحًا ونصفًا يقتله الألم، نصفًا يبكى صاحبتها ونصفًا ينشد فيها الأغانى، نصفًا قلقًا على مستقبلها، ونصفًا قريرًا بنجاتها.
- أهو حب؟
قالتها أمينة من داخل أحد المدرجات وهى تنظر من نافذته إلى فناء الكلية، تتابع الثنائيات المتناثرة تحت ظلال الأشجار والمظلات الخشبية و... الهمس محيط... نظرت ماجدة نظرة سريعة ثم تراجعت قائلة:
مودة... كهذا الحذاء .
تشير إلى قدميها وتكمل:
- أليس مستوردًا؟
تنظر أمينة فى عينيها لحظات. ثم تنفرج الشفاه عن ابتسامتين ضالتين، أكسبتا وجهيهما ملاحة غبّرها الحزن.
من شق ضيق فى النافذة ينساب شعاع الشمس، عمود مائل يتراقص الغبار فى محيطه الضيق، يضىء العتمة، يمنع انكساره عند المرآة أمينة أن ترى وجهها، لا تهتم، تتأمل الأسطوانة المفعمة بالغبار، تمتلئ حجرتها به إذن، بل الشارع.. الدنيا، لا يتضح إلا بمفارقة كهذه، فى قلب العتمة، يروح شهيقًا، ولا يجىء مع الزفير، يحطّ على الأثاث.. الملابس.. العيون.
تقلقنا الحقيقة، نكره من يكشف عرينا، والعرى ذاته اختيار.
كانت تبحث فى "شنطة يدها" عن منديل ورقى حينما رأته، جفلت:
- ماهذا؟
ابتسمت ماجدة فى ارتباك وأغلقت شنطة يدها:
- مسدس؟ ماذا ستفعلين به؟
- أدافع عن نفسى.
- أخشى عليك منه.
- المسدس أم هو؟
- الاثنين.. ومستقبلك.
الذئب لم يترك فى الحاضر فرجة أتطلع منها إلى الغد، أخرج من جرابه اللعبة الجديدة، حيلة شياطين.. وثيقة زواج عرفى، طالب بالمال وإلا سيفضح أمرى، لم ينتظر الرد، نشر الوثيقة بين المعارف.
بات الكل يرونها لوحته التى تمردت أعلنت أنها لم تزل ورقة بيضاء، عبثت أصابعه على أوتار السكون فأجج فى محيطها نارًا عبثًا حاولت إطفاءها، و.. ليلة حمراء... لو قضاها معها سيستريح، ويستكين الشيطان داخله.
الشرطة لا تقنعها الاتهامات المرسلة، والشرف لا يستحق الحراسة، أغلقت بابها وأسلمت نفسها للحبس الاختيارى، عيون الزملاء والجيران والأقارب تهتك رجولة أبيها وأخيها، تكشف الستائر الكثيفة بينما يستلقى أصحابها على الأرائك يتفرجون، يتندرون، يمصمصون الشفاه وهم يرشفون المثلجات فى ارتياح وسكينه، إلا هى.. وحدها تشعر بصديقتها، تعانى معاناتها، تخشى عليها منه.. وعلى نفسها، لا تدرى ما يخبئه الغد، لا تأمن هجمة الذئاب المفاجئة، تكتظ الصحف بأخبار الاغتصاب، والطوفان لا يبقى على أحد، تعتصرها المخاوف، تشلها الهواجس، يلدغها خاطر.. لو صادفها فى إحدى الطرق، لو تخيرها صيدًا، تتوخى السلامة؟ وتستبدل بالوداعة ثوب الحيات مثل من توخينها؟
وتحلّق ... فوق هيكل الأب المنكسر والأخ الملتاث؟
والأم حين تقرأ الفاتحة فى ساعة لا تكاد تعى ما تنطقه، لا تردع شقيقتها حين تنفلت؟
تقطف بين يدى الإثم ورودها الحمراء وتقدمها قربانًا لأمنها؟
أصبحت ترى أخبارها بين المغتصبين والقتلة.
تفرج عنها النيابة بكفالة.
يراودها سؤال:
هل تزورها؟ تحتضنها كما الأيام الخوالى؟
ترتعد، يخفق قلبها بشدة، تعييها الإجابة، تلقى رأسها على الوسادة وتروح فى إغفاءة.. لا تسقطها فى هوّة كرى مستقر.

برّه.. وجوّه

رضا البهات

يا ترى مش عاوز يفتح ليه؟ والله لأشوف مين اللى معاه. الواقف بالباب يطرق وإصبعه على الجرس فى تصميم وهو يقول لنفسه: أكيد نايم أو حد معاه، والآخر وراء باب الشقة يقول فى سره: والله ما انا فاتح.

يعتبر اليوم للنوم.. فهو أجازة، زوجته والأولاد مسافرون. لكن تزييق باب الغرفة أربكه. وفكر لو أنه صب على مفاصله بعض الجاز. وأرهف سمعه، لعل الواقف بالباب لم يسمع هذا التزييق.

لو لم توقظه هذه الغارة لكان الآن نائمًا. غارة كأنما هى لرجال شرطة مثلما يشاهد فى الأفلام. إذن ليدفع باب الغرفة كلما دخل أو خرج دفعة واحدة سريعة وهو ممسك بالأكرة فلا يسمع له تزييق. فاليوم جمعة، والرجل خفيفة، هكذا فكر مضيفًا: حتى لو عرفت مين الرذل ده والله ما انا فاتح.. بس بعد إيه، ما خلاص فقت.

مشى بحذر إلى العين السحرية متوقعًا منه أن يسدها بيده على سبيل الاستظراف. إنما رأى قفا عريضًا لشخص يقف بظهره فقال فى سره.. وحياة أمك مانا فاتح.

وعادت الطرقات تتوالى مع رن الجرس إلى أن توقفا وسمع قدمين نازلتين.

قارب الوقت موعد صلاة الظهر وضاعت فرصة العودة للنوم. فقال محدثًا نفسه فى توتر: لو كان البعيد الوسخ راجل كان ينده.. يسمعنى صوته.. وتهاوى على كرسى بالصالة.. أضاف لما يفكر به: بس ممكن حد فى البلد يكون جراله حاجة وأنا سايب أمى عيانة.

نهض ثقيلًا غير عابئ بتزييق الكرسى متجهًا إلى باب الشقة ناويًا أن يفتحه ويرحب بالضيف: اتفضل.. يا دى النور.. أصل نومى تقيل شوية.. داحنا زارنا النبى، أنت واقف من زمان! لكنه تهاوى على الكرسى من جديد.

من خلف خصاص الشيش رآه من ظهره واقفًا يشرب حاجة ساقعة ويتحدث إلى صاحب الكشك عنه بالتأكيد. فصاحب الكشك يشير نحو الشقة.

تمدد محاولًا النوم من جديد، قبل عام اضطر إلى تغيير الجرس بعد أن احترق. ظل أحدهم يضغطه دون توقف. بلغه صوت الميكرفون عاليًا من المسجد القريب بالترويق الذى يسبق الأذان. فوضع المخدة على رأسه محاولًا النوم إلى أن سمع صوت قدمين على السلم. وعاد صاحب الطرقات، فنهض وأغلق حنفية غير محكمة تنقط فى طبق به ماء. فكر أن يشعل سيجارة لكنه أجل الفكرة وانتهز الفرصة ليكح خفيفًا فى كمه. واكتفى بوضع الطوبة التى تبقى باب الغرفة مفتوحًا.. قليلًا. وكفت الطرقات مع رن الجرس. نظر من العين السحرية، لكن الطارق اختفى تمامًا، حتى صوت قدميه على السلم لم يسمعه.

عاد إلى وقفته خلف شيش الصالة منتظرًا أن يخرج. فمن هنا يمكنه أن يرى الداخل من باب البيت والخارج منه. لكن ما ظهر هو ذراع شخص يقف بمدخل البيت. فقال مسمعًا نفسه:

– لو طلع تانى هافتح أتف ف وشه واشتمه.. إيه ده، ده كالح كلاحه.

سمع صاحب الذراع الواقف بمدخل البيت يسأل صاحب الكشك من وقفته البعيدة:

– فيه جامع قريب، أتوضا وأصلى الظهر لحد ما ييجى.

حاول المتمدد نائمًا أن يخمن من يكون صاحب الصوت قائلًا لنفسه: سمعت الصوت ده قبل كده.. صوته مش غريب.



كان الواقف بمدخل البيت يفحص عدادات الكهرباء ويقول: إن كان العداد داير يبقى جوه. بس ممكن تبقى التلاجة شغالة. واستدار إلى عداد الميه متأكدًا أنه لن يدور إلا إذا كان جوه.. أصبر عليه لحد ما يفتح حنفية يتوضا أو يعمل شاى. أكيد جوه وعامل نفسه مش هنا. بس دول تلات عدادات وهمه ست شقق ومحلين.

تخلى الذى بره عن فكرة العدادات، وطلع السلم بخطوات ثابتة من جديد محدثًا نفسه: حقه لو طلع معاه حد بجد. وعلى باب الشقة جعل نقره خفيفًا بمفصل الإصبع، ولم يرن الجرس. أعجبته هذه الحيلة وهو يرد لنفسه أكيد هيفتكرها ست ويفتح على طول.

أعد فى عقله الكلام الذى سيقوله بعد السلامات والقبلات: كلهم بيسلمو عليك.. أصل فلان ربنا افتكره والدفنة بعد العصر، ما انتو قرايب. أصل نسيت السبحه هنا من المرة اللى فاتت. أصل أنا قلت أتوضا هنا وننزل نصلى الجمعة سوا.. أصل كنت معدى قريب.. إلخ.

ابتدأ ميكرفون المسجد القريب فى الخروشه. فأخذ الممدد على كنبة الصالة يردد معه بصوت خفيض كل ما يقوله الخطيب، وينغم صوته أثناء الترديد مما هدأ من توتره. الصلاة والسلام على أشرف المرسلين، أعظم الخلق وسيد

النبيين. إمام المتقين وشفيع المسلمين ساعة يكون الحساب يوم الدين. اللهم صل وسلم على هذا الأمى المجعول رحمة للعالمين. وصحبه وآله من الآن إلى يوم يبعثون.. وعلى من اهتدى بهديه إلى يوم الدين.

قطع عليه تردده عودة الجرس إلى الرنين، والباب إلى الطرق. فنهض، وانشحن بالتوتر من جديد. لكن الطرقات كفت واستمر رنين الجرس.

كم توقع شخصية من يضغط على الجرس رغم أنه قطعة من المعدن رنينها لا يتشابه أبدًا. فهناك الرنة السريعة.. رنة تود ألا يكون سمعها أحد، مثل صاحبات بنته. أما تلك الطويلة الهجومية فإنه يحفظها هذه لموظفى الحكومة. وتلك الرنة القوية السريعة لمحصلى المياه والكهرباء. هو أيضًا يميز رنة أو رنتين سريعتين لأصحاب ابنه الصغير. أما هذه الرنة الوحيدة الطويلة جدًا فهى تخص البوسطجى وهذا الرنين المتواصل الجلف الخالى من الذوق هو لنطع لا يفكر إلا بأن يفتح الباب.. يفتح فقط وهذه هى الرنة الآن.. إنه يحفظها.. والله مانا فاتح حتى لو معاه مية المحاياه.

وترك نفسه إلى صوت الميكروفون يجلجل منه الإمام. فطابت نفسه وتمنى لو أنه تمكن من النزول للصلاة خلف هذا الخطيب المفوه وهو يقول: ألا أدلك أيها المؤمن على مفتاح الجنة، على بابها الملكى لتدخل منه.. احذر من الدنس خمسًا. أولهم النساء، وثانيهم النساء، وثالثهم النساء، ورابعهم النساء، وخامسهم النساء. وأقبل على خمس إقبال الحبيب على حبيبه، والعشيق على عشيقه، والأليف على أليفه أولها الصلاة، وثانيها الصلاة، وثالثها الصلاة، ورابعها الصلاة، وخامسها الصلاة.

أعجبته بلاغة الخطيب، وأرهف أذنيه لأية أصوات لقدمين على السلم.. وجعل يطلق أنفاسه ويحرك أطرافه بارتياح. غير هذه الذبابة التى وقفت على شعره المبلل بالعرق. ثم انتقلت إلى أذنه فلم يهشها غارقًا مع صوت الخطيب المفوَّه. فراحت تطير من أذنه إلى فمه. جن جنونه وهوى بيده على فمه غير عابئ بالصوت الذى أحدثه. ثم تركها حين سمع هزهزة بباب الشقة كأنها شدة الهواء. فعادت حواسه للانتباه، متوقعًا معاودة الطرقات ورنين الجرس.

كان الواقف بالباب يدير أذنه بعدما سمع حفيفًا كتحريك ستارة فامتلأ تصميمًا.. وفجأة أخذ يطبل على الباب.. بل وضغط الجرس فى رنة طويلة كسارينة زادت من توتره. وعاد باب الشقة يهتز فى مكانه فى خلخلة بدت مقصودة ليد تختبر إن كان مغلقًا بكامل لفات الكالون. ثم ظهر أنه محفوظ بالكاد باللسان وحده فى المبيت. مما دفع بالفوران إلى صدر الواقف ثم إلى رأسه وأطرافه التى كانت ترعش من التوتر. وكان يستعد بتكوير طرف الفوطة وحشو فمه حين تفاجئه السعلة أو يضبطها على مرور عربة أو صوت كلاكس.

تهاوى من جديد فى مقعده وقد سمع صوتًا خلف الباب يقول.. أنا قاعد لك أهه.

نظر من العين السحرية بغير حذر هذه المرة، فلم يرَ أحدًا ولا حتى سمع صوت قدمين نازلتين. فجاء بالمفتاح ليغلقه. لكنه تراجع موقنًا بعودته.

الآن.. لا أمل له فى العودة إلى النوم.. أفاق تمامًا، وإنه ليشتهى سيجارة وكوب شاى.. فقال محدثًا نفسه.. والله لن يفلت منى. يا من يحكمنى عليه دلوقت. كنت آخد زمارة رقبته ف إيدى كدهه.. لأ، الأول أعطى له بوكس ف وشه بعد ما أقلع عينيه الجوز.. وبعدين أمسكه لحد ما يفطس ف إيدى ابن البعدا الأراذل. انفش غليانه وهدأت حركاته وأحس بالانعتاق.

اتجه لعمل شاى متحاشيًا الاصطدام بشىء أو حتى أن يعلن عن وجوده بصوت دلدقة ماء أو خبط أوان.. خاصة بعدما علا الميكرفون بصوت ختام الصلاة. واعتبر هذا الرذل مسئولًا عن عدم نزوله.

فكر فى أن يجىء بعلبة السجائر، وبأن يفتح باب الغرفة بالقدر الذى يسمح له بالدخول. اتجه إلى الحمام وبال على الحائط بحذر. لم يهرع إلى الشيش، فلم يعد الأمر يهمه. بل مشى ببطء نحوه.. ومن خلف الشيش رآه.. جالسًا هناك.. فقال لنفسه.. الحيوان.. لو راجل ييجى يخبط تانى وأنا أفرجه.

كان الرجل الضخم يجلس إلى حجر كبير على الناصية. عرفه حين كان يلفت رقبته كل حين ويطل إلى مدخل البيت ويمسك بفردة شبشب حريمى، وفردة حذاء صغيرة.. ويكح ويبصق بكل حرية.

قال لنفسه: ليكن ما يكون.. وسيعمل شايًا بل وسيفتح باب الشقة.. ويفتح التليفزيون. وقف مطلقًا أنفاسه بارتياح وقد ذهب النوم وبقى التوتر.

أمسك بباب الشقة. اعتادت زوجته أن تترك على الدواسة حذاء لها فى غيابها. وجد فقط فردة حذاء وفردة شبشب.. قال بصوت مسموع: أبقى أنام العصر شوية.

الشمس التي سطعت على المقبرة

آمال الميرغنى

وقع لنا ذلك فى القرن الحادى عشر، فى رحلة هروبنا من طرطوشة، أنا وزوجى الوزير بدران، وكان حاكم سرقسطة - لعنة الله عليه- قد هاجم المدينة بجنوده، فى الليل، وعاثوا فى قصور الوزراء تقتيلًا ونهبًا وحرقًا، ولحسن الحظ أننا لم نكن ليلتها فى قصرنا؛ إذ قد جئنا قبل يومين إلى بيتنا الصغير الذى يقع بالطرف القصى من المدينة، والذى لم يكن معروفًا إلا للمقربين منا، بعدما سمعنا عن مؤامرة تُحاك فى الخفاء.

فلما أيقظتنا من النوم رائحة الحرائق، وشاهدنا من النافذة ألسنة اللهب تتصاعد من قصور الوزراء وتشق عنان السماء، فهمنا أن المؤامرة التى سمعنا بحوكها قد أصبحت أمرًا واقعًا، وخفنا أن يكون هناك من دلهم علينا، وقد كان زوجى على رأس رجال الملك، المطلوب قتلهم.

كنا قد حملنا الكثير من ذخائرنا وأموالنا إلى بيتنا الصغير، لكننا لم نستطع أن نأخذها كلها معنا فى رحلتنا، واكتفينا ببعض من أكياس المال، والجواهر، وقد خبأناها فى ثيابنا، وفى جيوب سريّة فى سِرج الحصان، جُعلت لذلك الغرض. وقد عاونت زوجى فى حفر نقرة فى أرض الإسطبل، لنضع بها أثمن ما نملك؛ فأمسكت الفأس بيدى ورحت أحفر، بلا جلبة، ثم ردمنا النقرة وغطيناها بالقش. فعلنا ذلك، متجنبين إيقاظ الخادم والطاهية، حتى لا يسرقوننا فور رحيلنا، ثم قفزنا إلى جواد زوجى المفضل، ورحلنا بأقصى سرعة، وبغاية الحذر، بينما يغط الخدم فى فُرُشهم.

تركنا وراءنا ألسنة اللهب وهى تلتهم قصرنا بالمدينة، وكانت رؤياها من بُعد تقطع نياط القلب، وما إن خرجنا إلى الطريق حتى لاقتنا برودة قارسة، وأخذت الريح الباردة تصب وبالها علينا، فوضعنا الشيلان حول رأسينا وأخفينا بها وجهينا، فيما عدا العينين.

كانت وجهتنا هى مدينة شاطبة، وقد ظننت أننا سوف نركب البحر إليها، لكن زوجى الذى كان يعانى من رهاب البحر، فضّل أن نسير شمالًا بمحاذاة الجبال، فرحنا نغادر المدينة متخذين جهة الطريق الجبلية، وكل ما كنت أخشاه هو أن زوجى ليس بارعًا فى المنازلة والقتال، بينما يرتع قطاع الطرق المسلحون فى مثل هذه الأنحاء المهجورة. وفوق ذلك فقد ظللت لساعات، أتذكر بحَسرة الأشياء التى نسيت أن أحملها معى، لكن زوجى كان يطمئننى قائلًا: إننا لن نغيب طويلًا، وإن أكياس المال التى بحوزتنا تكفى لشراء ما نحتاج إليه، وتغطى نفقات إقامتنا ومعاشنا لحين عودتنا إلى بلادنا، وظل يقول لى إن أبى الرءوس - وهذا هو اسم قائد جيش الملك- لن يترك هؤلاء الأوغاد، وسوف يُجهِز عليهم، جنودنا البواسل، فى غضون أيام قلائل أو بضعة أسابيع، وسيتولى الحكم، شقيق الملك، وهو صديق حميم لزوجى - وقد كان خارج المدينة، فى مأمن من شرورهم- وإن أحوالنا سرعان ما ستعود إلى سالف عهدها. لقد قال لى ذلك عشرات المرات ونحن فى الطريق؛ لأنه بينما يردده علىَّ كان يطمئن نفسه أيضًا.

مضت ساعات كثيرة علينا ونحن نقطع طريقًا تلو الآخر بين مدقات الجبال، فى ظلام بهيم، ونفذت البرودة داخل ثيابنا، وبدأت أشعر بالألم يطبق على جسدى ويعتصرنى. وعندما سألت زوجى: هل نحن على الطريق الصحيح أم أننا ضللناه؟ قال لى إننى يجب أن أحمد الله على ابتعادنا عن الخطر، وإننا سوف نستريح فى أول بلدة تقابلنا، ونسأل أهلها إرشادنا إلى الطريق الصحيح إلى شاطبة، فتمسكت بهذا الأمل.



ثم اشتد عتّو الريح، وانهمر الثلج فوقنا، بجنون، وتزلقت أرجل الحصان، وكاد يهوى بنا فى أحد المنحدرات الخطرة، وصار لا بد لنا من التوقف حتى تهدأ العاصفة، فمشينا الهوينى بالحصان، وأخذنا نداعبه ونواسيه ليصمد، ثم هبطنا إلى السهل، وفى تلك الأرض المكشوفة، أوجد الله لنا، برحمته، ذلك السور الذى تبدى لنا فجأة عن بُعد، فاتجهنا إليه على الفور.

كنا نظن أن السور يحيط بمزرعة لإحدى القرى، لكن تكَشّف لنا أنه يحيط بمقبرة كبيرة، وقد رأى زوجى فى وجود هذه المقبرة بُشرى طيبة؛ إذ إن وجود المقابر ينبئ باقتراب المُدن.

اقترح زوجى أن نقضى بقية الليلة داخل المقبرة، محتميَيْن بأسوارها، لكننى ألححت عليه بمواصلة السير، للعثور على القرية، فوافقنى على مضض، ثم أخذته سِنة من النوم، وسمعت شخيره، فتركته يغفو قليلاً، وأسندتُ رأسى فوق ظهره وغفوت مثله، وارتعش الحصان ارتعاشات قصيرة

ثم سكت، وأحسب أنه قد غفا مثلنا.

وبعد وقت لا أعرف قدره، صحوت وأيقظت زوجى لنواصل السير، ومنذ أن صحونا وخرجنا من المقبرة أخذت ملامح الطريق تتضح لنا. وقادنا، ما يشبه الإلهام، للعودة إلى الطريق التى أتينا منها إلى المقبرة. وعندئذ لاح لنا ضوء واهن ينبعث من خان صغير على الطريق، وتبدت على مقربة منه عدة بيوت قروية معتمة، كأنما انبثقت من العدم. قلت لزوجى ونحن نتقدم من الخان: لكأن هذه الأرض كانت خالية عندما مررنا بها، قبل قليل. لكنه ذكرنى بأن انهمار الثلج علينا لم يمكننا من رؤية المكان جيدًا.

انفتح باب الخان لنا قبل أن نطرقه، واستقبلتنا امرأة ملتحفة بدثار كثيف، يخفى رأسها وجسدها، ورحبت بنا، وهى تتقدمنا رافعة مصباحها لينير لنا، فسرنا خلفها عبر الفناء، إلى الإسطبل؛ حيث وضعنا حصاننا، ثم أدخلتنا إلى قاعة صغيرة، بها بعض الطاولات والأرائك العتيقة المفروشة بأقمشة بالية، لها رائحة كرائحة الأحجار. وكان جانبًا من القبة التى تعلو القاعة، مهدمًا، وتُرى منه بعض النجوم. واعتذرت لنا المرأة لأن غُرف الخان لم تعد مجهزة كما كانت فى الماضى، وقالت إنها سوف تحضر لنا ألحفة ثقيلة، وتدفئ لنا القاعة.

كانت البرودة داخل الخان أقسى منها فى الخارج. وراحت المرأة توقظ معاونيها، وأمرتهم أن يشعلوا نارًا للتدفئة، وحملت إلينا الألحفة، وأحضرت موقد النار، وكانت قد تخلصت من دثارها الكثيف واكتفت بشالٍ أحاط برأسها وكتفيها وقد أخفى وجهها تمامًا، وبدت يديها كقبضتين متكورتين داخل قفاز أسود.

خلعنا عنا العباءات والشيلان المبتلة ووضعناها بالقرب من النار، وكذلك فعلنا بأحذيتنا. وعادت المرأة وسألتنا إن كنا نحتاج إلى شىء آخر قبل أن نعود إلى النوم، فأخبرناها بأننا نتضور جوعًا، فأمرت الخادمة بتجهيز عشاء لنا، وبعد بضع دقائق، أتت الخادمة، والتى كان اسمها: صُبح، فإذا بها تضع على وجهها قناعًا أسود، به فتحتان للعينين. ومثل سيدتها، كانت قبضتاها متكورتين فى قفازات سوداء. فغمزت زوجى، أنبهه لذلك الأمر، الذى وجدته مثيرًا للريّبة، لأى شخص.

ووضعتْ صُبح صينية العشاء أمامنا على الطاولة، ولحق بها ولدها مرددًا: هل هؤلاء ناس يا أمى؟ أشم رائحة ناس، مشيرًا بذراعه نحونا. بدت قامته لطفل فى نحو الخامسة من عمره، ثم استدار إلينا وكان يرتدى قناعًا أسود وقفازات مثل أمه. وربت زوجى على يدى، مهدئًا، وطلب منهم إطعام الجواد، وتدفئته، فجاء ذلك الشاب، المقنّع على نفس الشاكلة، والمُسمى ليل، والذى بدا مبتهجًا بوجودنا، وأخذ يرحب بنا مرددًا: منذ متى لم يأتِ إلينا ضيوف! لقد مضت عشرات ال... ، فقاطعته صاحبة الخان قائلة:

من الأفضل لك أن تذهب لإطعام ذلك الجواد المسكين، وتدفئته.

كانت رائحة الطعام شهية والبخار الساخن يتصاعد منه، وبالرغم من كل هذه الملاحظات المقلقة، فقد قمنا إلى الصينية كالمسحورين. تشممنا الطعام وتطلعنا إليه طويلًا بلذة وافتتان، فلم يكن يشبه أى طعام أكلناه من قبل، وسرعان ما شعرنا بالشبع والامتلاء، وحمدنا الله على نعمته، وقمنا، ومذاقه الطيب يملأ فاهينا، رغم أننا لم نأكل منه لقمة واحدة.

وعادت صاحبة الخان لترفع الصينية، ووجدتها قد صارت تضع نفس القناع، كالآخرين، فبادرتها بالسؤال:

- لماذا تخفون وجوهكم خلف هذه الأقنعة، يا سيدتى؟

فأجابتنى: لنخفى عن الأعين آثار المرض الذى أصابنا، وشوّه وجوهنا، فنحن لا نطيق أن نرى نظرات النفور فى أعين الغرباء.

ثم أضافت بنبرة مهذبة: ولأننا لا نريد إزعاجكم.

فقلت لها: ولكن، واعذرى لى تطفلى يا سيدتى، فإننى أرى أن إخفاء الوجوه خلف الأقنعة أكثر تخويفًا من وجوه بها بعض البثور.

فقالت المرأة: إنها ليست البثور.

ثم سألتنا: هل تحبون الأسُود؟

وانبرى زوجى، ليخفف من وطأة هذا الحديث، يشيد بنُبل الأسُود، وبأنهم ملوك الغابات، وما إلى ذلك، فقالت المرأة:

- حسنًا، لقد جعل المرض وجوهنا كوجوه الأسُود.

ثم وجهت لى كلامها قائلة:

- لا تشغلى بالك يا سيدتى، فلن تكون الأقنعة مخيفة فى ضوء النهار.

قالت ذلك وهى تهمّ بالمضى، لكننى استوقفتها بالسؤال الأهم:

- وهل مرضكم مُعدٍ؟

ولم تنتظر تعليقًا منا، وتركتنا وذهبت إلى الداخل، وقلت لزوجى:

– والآن صرنا محبوسين داخل هذه الدائرة.

فقال لى: ما إن تظهر أول خيوط الضوء حتى نرحل من هنا.

ولم أكن أستطيع التذمر، فالجلسة داخل هذه الدائرة، كانت مريحة ويعمّها الدفء، بفضل النار التى أوقدوها لنا، والتى كانت قد خبت، لكن دفئها ظل بالقوة نفسها.

فى الصباح، وضع زوجى كيس المال لصاحبة الخان، فوق الطاولة، لكنها قالت إنهم لا يتعاملون فى هذه القرية بالنقود، وإنهم بدلًا من المال والجواهر، يتلقون الخدمات، وكانت تحتضن شالًا وعدة لفائف من خيوط ملونة، وقالت لى:

– لقد عيّنت لك عملًا، ستطرزين بعض الورود فوق هذا الشال، مثل تلك المطرزة على شالك.

وكانت تقصد شالى المصنوع من فراء السمور، والمجلوب من سرقسطة؛ حيث يوجد أبرع مطرزى السمور فى بلاد الأندلس كلها. وقبل أن أفيق من المفاجأة، سمعتها تحدث زوجى عن الخدمة التى عيّنتها له، وهى أن يحمل رسالة إلى أول مدينة نصل إليها، وقالت إنها رسالة مهمة جدًا، وإن عليه أن يذهب الآن بصحبة الخادم ليل، ليتسلمها من رجل، وصفته بأنه أحكَم شخص فى هذا البلد.

وتسارعت اعتراضاتنا عليها، وانبرينا نشرح لها كم نحن متعجلان للرحيل، وقبل أن نخبرها بالخطر المُحدق بنا وجدناها تقول بنبرة هادئة:

– مازال لديكما الوقت، فالجند الذين تخافا أن يلحقوا بكما لن يصلوا قبل العصر.

أمسكت بالخيوط والإبر وأنا فى غاية الضيق، والتذمر بادٍ على وجهى، فقالت لى:

– فكرى فى التطريز وليس فى الوقت، ما عليكِ سوى التفكير فى العمل.

فنظرتُ إلى الورود المطرزة على شالى، التى علىَّ أن أصنع مثلها، وفكرتُ بأى الخيوط سأبدأ التطريز. وما إن شرعت فى العمل حتى وجدت التطريز يسرع فى التشكُل، والخيوط الملونة تتناسق من تلقاء نفسها، وسرعان ما ظهرت صفوف من الأزهار المتآلفة ببراعة، ووجدتنى قد فرغت من العمل.

وضعت الشال المُطرز فوق الطاولة وعدت إلى داخل الدائرة، فجاءت المرأة وأخذته بقبضتيها المتكورتين داخل القفاز،



فقالت واثقة: إنه لم يعد كذلك الآن.

ثم انحنت على الأرض، وخطّت حولنا بقطعة من الطباشير، دائرة قُطرها نحو مترين، وقالت:

– لا تبرحا هذه الدائرة أثناء وجودنا فى الغرفة، وذلك كافيًا لجعلكما أكثر أمنًا.

وتنهدت وقالت:
– كنت أصنع مثله عندما كانت لى أصابع، قبل أن يأكلها المرض.

مشى زوجى على مسافة مترين، وراء الخادم ليل، ثم عاد بعد قليل ومعه بضعة أوراق، وكان وجهه آية فى الاندهاش والعجب. وتدفق يحكى لى عن سوق المدينة، وبيوتها، وكيف أن الجميع هنا يلبسون كأهل الخان، وأنهم من بلاد شتّى لكنهم معزولون هنا بسبب مرضهم، وكيف أنه بعد تجواله فى المدينة صار يألف اختفاء وجوههم. ثم قال لى: انظرى على البستان، من النافذة التى خلفك، وسوف ترين عجبًا.

ولم أكن قد رأيت نافذة، قبل إشارته إليها، لكننى رأيتها فور أن قال ذلك. وكان البستان حقًا، لا مثيل له، والثمار الناضجة برائحتها الفواحة، تعطر الهواء، وكانت أكوامًا منها متساقطة عن الأشجار، ومصفوفة فى تلال متجاورة، تضوى فى ضوء الشمس.

وقال لى زوجى إن الحكيم الذى قابله هو الذى زرع هذا البستان، وأن الرسالة التى عليه إيصالها، هى وصفة طبية للشفاء من هذا المرض الذى يعانى منه الجميع هنا، وقد توصل إليها هذا الحكيم، بعد سنوات كثيرة، قضاها فى زراعة الأعشاب، وتقطيرها، لكن وصفته لا تعالج إلا المرضى، فى الأيام الأولى من مرضهم، وأنه يريد أن تنشر وصفته حتى يُقضى على هذا المرض فى جميع البلاد، وكان سعيدًا لتوليّه هذه المهمة.

وبعد أن تهيأنا للرحيل، جلس زوجى بجوار النافذة، وراح يتطلع، شاردًا، إلى الأشجار وتلال الثمار، وجلست بجواره أشعر بثقل فى رأسى، ثم أخذتنا نومة.

صحونا وقت العصر على أصوات حوافر الخيول تنهب الأرض، مقتربة من الخان، وجاءت صاحبة الخان إلينا مسرعة وقادتنا عبر باب خلفى، فإذا بنا ندخل إلى المقبرة، رغم أنها كانت تقع على الجانب الآخر من الطريق.

كانت المقبرة فى ضوء النهار، كغابة من أشجار السرو، والأعشاب البرية الكثيفة التى تحيط بالقبور من كل جهة. جلسنا قريبًا من السور، ثم أتت صُبح وطفلها، وأتى ليل، والحكيم، وأشاروا إلى موضع بالداخل، مختبئ بين جذوع الأشجار، فقبعنا جميعًا فيه متلاصقين، ننتظر رحيل الجنود.

ونزل الجنود عن خيولهم، وبدلًا من أن يذهبوا إلى الخان، كما كنا نظن، وجدناهم يدخلون، رأسًا، إلى المقبرة، بضجيجهم، وما إن رأيناهم أنا وزوجى حتى قفزنا من السعادة، فقد كانوا يرتدون الخوذات التى تميز جنودنا، وفهمنا أن المعركة قد حُسمت على يد القائد أبى الرءوس، كما كنا نأمل، وها هو يرسل جنوده للبحث عنا وإعادتنا إلى ديارنا. وصحنا معًا، أنا وزوجى: عاش الملك نعمان، عاش عاش. وخرجنا من مخبأنا ملوّحين لهم، لكنهم عبَروا بنا دونما كلمة، وأخذوا يمشّطون المقبرة بحثًا عن شىء ما، فاستولت علينا حيرة مُقبضة.

وهمست لنا صاحبة الخان، بنبرة مستبشِرة، وكأنها تقودنا إلى نزهة:

– والآن اهدآ، واعقلا جيدًا ما ستريانه، فقد آن الآوان لتدركا حقيقة ما يجرى.

وهز الحكيم رأسه المقنّع، مؤمّنًا على كلامها، وأطرق كمن يشعر بالأسف.

ثم صاح أحد الجنود من مكان ما، بين القبور، قائلًا:
– لقد عثرت على الجواد.

وعاد ساحبًا وراءه جثة جوادنا، وقد صار متجمدًا ومكسوًا بركام من الثلوج. وأخفى زوجى وجهه براحتيه، وكاد يجهش بالبكاء، وكدت أعاتب المرأة على هذا الإهمال، فلا بد أنهم نسوا باب الإسطبل مفتوحًا فى الليلة الماضية، لكن المرأة أدارت رأسها إلى الجهة الأخرى، مستغرقة فى متابعة الجنود. وعلى الفور، صاح جندى آخر، مناديًا رفاقه:
– تعالوا عاونونى، لقد وجدتهما.

وبعد ثوانٍ، عاد الجند حاملين جثتين لرجل وامرأة وتقدموا بهما حتى وضعوهما أمامنا. كانت الجثتان متجمدتين ومغطاتين بالثلوج، كحال الحصان، وقد كانتا تشبهاننا، بصورة لا سبيل إلى إنكارها، الوجوه نفسها والثياب نفسها.

ومال الجنود عليهما، يفتشون ثيابهما، وأخرجوا أكياس المال والجواهر، من الجيوب السرية التى خبأناها فيها، ليلة أمس. وتبادلت أنا وزوجى، النظرات، غير مصدقين.

وبدا أن زوجى قد سبقنى بأفكاره، فقال للحكيم:
– لمَ لا تعطى للجند رسالتك، قبل أن يرحلوا، ليوصلوها لك إلى المدينة؟

وكان يريد بسؤاله هذا، التأكد مما يدور فى رأسه، فأجابه الحكيم:

- ليتنى أستطيع ذلك! ولكننى لا يمكننى إعطاء الرسالة إلا لمن صاروا فى عالمنا.

وأضاف:

- لقد سَلمتُ هذه الرسالة لآخرين قبلك، عشرات المرات، وأنا أعلم أنها لن تصل أبدًا.

ومد زوجى يده إلى جيبه؛ حيث وضع الرسالة، ثم أخرجها فارغة، وبسط أصابعه أمامنا فتخللها الهواء. وعندئذ سأله:

- وماذا عن القرية؟

فقال الحكيم:

- كانت هنا، ثم محاها السَيل، فى عصر من العصور التى مرت علينا فى المقبرة.

رحنا نتابع الجنود وهم يتقاسمون أموالنا. وجاء الصغير، ابن صُبح، وحوّم حولنا، سائلًا أمه:

- هل عرفوا السر يا أمى؟

فأجابته:

- نعم، عرفوه.

فاستدار ناحيتنا وابتسم لنا، وكان وجهه يشبه وجه شِبل صغير. وأدرت عينى فى الآخرين، وقد تكشفت وجوههم التى تشبه وجوه الأسود، وهم يغمروننا بابتساماتهم الودودة.



ووضع الجنود الجثتين فوق الخيول وخرجوا بهما من المقبرة، ليعيدوهما إلى وطنهما، طرطوشة، وكلما ابتعدوا بهما كان الهواء يشفّ أكثر، ويصير دافئًا وعذبًا، ويحل ضوء ذهبى، كالذى شاهدته من نافذة الخان، يسطع على البستان.

ورغبت فى الاستسلام لنومة هادئة، وسط هذا الدفء، وقلت لزوجى، وأنا أغالب النوم:

- أتريد أن نعود للخان؟

فأجابنى وهو يتمطى:

- لا داعى لذلك، ليس هناك خان، لا يوجد شىء خارج المقبرة.

وتمددنا فوق العشب، لا يشغلنا شىء سوى النوم. وكان الهواء يتخللنا، ويؤرجحنا، ويكاد يحملنا إلى الأعالى.

وجاءت المرأة التى استقبلتنا، منذ مجيئنا فى الليل، فقبّلتنى، ووضعت فوقى شالها، الذى طرّزته لها هذا الصباح.



ملفات ثقافية



جمال حمدان

الجغرافى الذى خلده التاريخ

فى هذه الصفحات نحاول استعادة النور الذى تشعه أحرفه فهو عبقرى الجغرافيا والمفكر الاستراتيجي الذى يملك رؤية متسعة تربط التاريخ بالجغرافيا بالاقتصاد، يعرف راقات الحضارة المصرية وطبقاتها المتراكبة من البشري والجغرافى والتاريخي، ويتجلى فكره فى الوعي العميق بالطريق للمستقبل ووعيه ليس وعيا مقطوع الصلة بتاريخنا وامتداداته على الأرض؛ إنه العالم الذى زاوج بين التاريخ والجغرافيا والعمارة والأنثروبولوجيا عبر لغة تتسم بالدقة والجمال، فعباراته تخطف عقلك وتصل بك إلى الفكرة فى عمقها ويحتل جمال تركيبها فى المخيلة؛ فهو الرائي الذى يكشف أسرار البلدان وعلائقها ويعري زيف التاريخ واغتصاب الغزاة للأرض، إنه المصرى المتوج على عرش قراءة الخفى بين السطور ليعلن لنا بأفكاره عن رؤية عَالم يرى ما لم نره إلا عبر نافذَته التي تطل على ثقافة موسوعية تشير إليه بمحبة ويقين، إنه جمال حمدان عبقرى الجغرافيا الذى حفر اسمه فى كتاب التاريخ.

حمدان .. عبقرى الجغرافيا الغائص فى الهوية المصرية وراقاتها العميقة

رأى فى جسم مصر النهرى قوة بر وفى سواحلها قوة بحر

د. محمد عفيفى

يعتبر جمال حمدان ظاهرة فكرية فريدة فى تاريخ الفكر المصرى والعربى فى النصف الثانى من القرن العشرين. إن كم الكتابات التى ظهرت عنه بعد وفاته يفوق بأضعاف الكتابات القليلة التى ظهرت عنه وعن أعماله خلال



حياته، حتى أنه أصبح من المألوف فى أى حديث تليفزيونى، أو مقالة صحفية أن يُذكر حمدان وكتابه المهم "شخصية مصر"، حتى يفخر المتحدث أو الكاتب أنه "مثقف" وأنه "حمدانى"، حتى لو لم يقرأ "شخصية مصر" سواء فى طبعته الموجزة أو الكاملة. فمن هو حمدان؟

وُلد جمال محمود صالح حمدان يوم ٤ فبراير ١٩٢٨، فى قرية صغيرة من قرى محافظة القليوبية المُجاورة لمدينة القاهرة، ويذكر البعض أن أصوله ترجع إلى قبيلة بنى حمدان العربية الشهيرة.

وبصرف النظر عن هذا النسب الذى يصعب التأكد منه، فإننا نرى أن أصول حمدان الاجتماعية يمكن ردها إلى ظاهرة أبناء المهاجرين من الريف إلى العاصمة بحثًا عن فرصة أفضل للتعليم وللحراك الاجتماعى، هذه الظاهرة التى لعبت دورًا مهمًا فى تاريخ مصر الاجتماعى والسياسى، وازداد تألقها بعد الحرب العالمية الثانية. وكعادة الكثيرين من أبناء المهاجرين جاء حمدان إلى حى شبرا فى شمال القاهرة، هذا الحى العجيب، الذى أصبح بحق حى المهاجرين من ريف مصر إلى المدينة، بعدما كان حى المهاجرين من أبناء البحر المتوسط إلى القاهرة. أصبح حى شبرا فى الحقيقة هو حى الطبقة الوسطى الصغيرة الجديدة منذ بدايات الحرب العالمية الثانية فى عام ١٩٣٩. ولا ريب فى ذلك، فهى الرئة الجديدة التى توسعت بها القاهرة آنذاك، حيث أسعار المساكن فى متناول هذه الطبقة. وسيخرج من هذا الحى العديد من رموز الفكر والسياسة فى مصر، الذين ستلمع أسماؤهم فيما بعد، هذا الجيل الذى يُسمى بحق جيل الستينيات.

التحق حمدان بمدرسة التوفيقية الثانوية، أشهر المدارس فى حى شبرا، هذه المدرسة التى استمدت اسمها من اسم الخديو توفيق حاكم مصر فى الفترة من ١٨٧٩ إلى ١٨٩٢ م. وكانت هذه المدرسة فى الأصل قصرًا من قصور الأسرة الملكية، تم التبرع به ليصبح مدرسة حكومية، مثل الكثير من المدارس فى حى شبرا الذى كان حى القصور الريفية والمتنزهات الملكية فى القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، قبل أن يصبح حى الطبقة الوسطى الصغيرة.

حصل حمدان على الشهادة الثانوية فى عام ١٩٤٤م وكان متفوقًا فى دراسته، إذ احتل الترتيب السادس على مستوى القطر المصرى بأكمله. والتحق بعد ذلك بكلية الآداب جامعة القاهرة، واختار على وجه الخصوص قسم الجغرافيا لتبدأ قصته مع عبقرية المكان والزمان.

ترجع نشأة جامعة القاهرة إلى عام

١٩٠٨، عندما افتُتحت الجامعة الأهلية، التى كانت حلمًا للحركة الوطنية فى مصر آنذاك. وانضمت الجامعة إلى وزارة المعارف العمومية، ووُضعت تحت الإشراف الحكومى منذ عام ١٩٢٥م تحت اسم "الجامعة المصرية"، هذه الجامعة التى أصبحت حلم أبناء الطبقة الوسطى الصغيرة منذ الأربعينيات، للتعلم ولكسر النظام الطبقى السابق.

العبور إلى الثقافة الأخرى:

وبالفعل نجح حمدان ابن هذه الطبقة فى التخرج من كلية الآداب فى عام ١٩٤٨م بتفوق باهر، وعمل معيدًا بقسم الجغرافيا. وكما سافر رفاعة الطهطاوى إلى فرنسا، وعلى مبارك مبعوثًا إلى فرنسا، هذه البعثات العلمية التى غيَّرت كثيرًا من إيقاع تطور الفكر المصرى، نجح حمدان فى الحصول على بعثة تعليمية فى عام ١٩٤٩م، ولكن هذه المرة إلى إنجلترا نتيجة الاتفاقيات العلمية والارتباط الشديد الذى بدأ فى التنامى بين الجامعة المصرية والجامعات البريطانية.

ونجح حمدان فى الحصول على الدكتوراه فى عام ١٩٥٣م، هذه الدكتوراه التى نجحت فى توجيهه إلى وجهة جديدة كان يعشقها، وكان موضوع الأطروحة "سكان وسط الدلتا قديمًا وحديثًا". وهكذا ارتبط حمدان منذ البداية بجغرافية السكان، وعشق التاريخ، حيث استطاع كسر الحواجز بين الماضى والحاضر، بين الطبيعة والبيئة والتضاريس والإنسان.

ويُعبِّر حمدان عن هذا الاتجاه الجديد الذى برع فيه قائلاً:

"البيئة قد تكون فى بعض الأحيان خرساء ولكنها تنطق خلال الإنسان، وربما تكون الجغرافيا صماء، ولكن ما أكثر ما كان التاريخ لسانها. لقد قيل بحق إن التاريخ ظل الإنسان على الأرض بمثل ما أن الجغرافيا ظل الأرض على الزمان".

هكذا سيحدد حمدان مبكرًا اتجاهه الفكرى الجديد، وهكذا تمتع بحس جغرافى وتاريخى مرهف. وتميَّز حمدان بأسلوبه الأدبى الرفيع، ولكنه أيضًا السهل الممتنع. إن اللغة البسيطة والسلسة فى نفس الوقت هى لسان حال الطبقة الوسطى الصغيرة ومفكريها، هذه اللغة التى ستسود فى أروقة الجامعة، وعلى صفحات الجرائد، والروايات الجديدة، لاسيما مع ظهور ثورة يوليو.

العودة والاغتراب:

عاد حمدان إلى مصر ليعمل مدرسًا بقسم الجغرافيا بكلية الآداب جامعة القاهرة من جديد. ويُجمع معاصروه على نبوغه الفذ وعلاقاته الوثيقة مع طلابه، لكنهم يُشيرون أيضًا إلى اعتداده الشديد بنفسه وكبريائه.

ارتبط منذ البداية بجغرافية السكان وعشق التاريخ

ولكن الجامعة المصرية بعد ثورة يوليو لم تعُد هى نفس الجامعة التى نشأت فى الفترة الليبرالية السابقة. فقد بدأت علاقة الثورة بالتوتر مع أساتذة الجامعة المشبعين بالأفكار الليبرالية التى لا تتفق مع الشرعية الثورية التى اتخذتها ثورة يوليو شعارًا. وحدث الصدام المبكر بين الثورة والجامعة فى عام ١٩٥٤م فيما عُرِّف بالمذبحة الأولى، حيث إن المذبحة الثانية حدثت فى عام ١٩٦٨، إذ تم طرد العديد من الأساتذة من الجامعة المصرية لعل أشهرهم الآن لويس عوض ومحمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس وغيرهم. وبدأت الثورة فى إحكام سيطرتها على الجامعة والتعليم بشكل عام، حتى أنها عهدت بمنصب وزير التعليم إلى "ضابط" من أعضاء مجلس قيادة الثورة ليبدأ تسلل مبدأ أهل "الثقة" بديلاً عن أهل "الخبرة" إلى أروقة الجامعة المصرية، ولتبدأ أيضًا مأساة جمال حمدان الجامعية.

كان حمدان أنبغ زملائه فى الجامعة ولكنه

لم يحظ بما يستحقه وتم تفضيل من هم أقل منه قامة، ولاسيما بعد عمل العديد من أساتذة الجامعة كـ"تكنوقراط" للنظام السياسى الجديد. ولم يكن حمدان من أمثال هؤلاء الذين يُجيدون التأقلم أو التلون مع المستجدات، وساعدت نفس حمدان الأبية على اللجوء إلى العزلة الاختيارية. وربما ساعد عليها أيضًا أنه عاش وحيدًا، فلم يتزوج، وبالتالى ليست هناك أسرة وأولاد تجبره على قبول مساوئ الحياة من أجل لقمة العيش.

وقدم حمدان استقالته لإدارة الجامعة، ووفقًا لرواية شفوية قدمها لنا عميد الكلية آنذاك، انزعجت الإدارة بشدة من هذا الإجراء، ولم تُقبل الاستقالة، وأرسل العميد من يتوسط لدى حمدان لإثنائه عنها، لكن حمدان أصر بشدة عليها حيث اختار العزلة الاختيارية فى شقته الصغيرة، التى لا يخرج منها كثيرًا، والتى ساعدته على هذا الإنتاج العلمى الوفير الذى ظهر فى صورة العديد من



كان أنبغ أبناء جيله لكنه لم يحظ بما يستحقه

الكتب الرصينة، والعشرات من المقالات المهمة، لعل من أبرزها وأكثرها شهرة:

١- شخصية مصر، (فى طبعتيها الموجزة والكاملة).

٢- إستراتيجية الاستعمار والتحرير.

٣- دراسات فى العالم العربى.

٤- العالم الإسلامى المعاصر.

عبقرية المفكر:

وبطبيعة الحال لا يمكننا تقديم عروض للكتب المهمة التى أصدرها حمدان، فلا يتسع المجال هنا لذلك لغزارة الإنتاج وتنوعه، كما أن هذا ليس هو هدفنا من الكتابة عن حمدان. إنما نسعى لطرح بعض الأفكار المهمة والجريئة لحمدان، والتى ساهمت فى إثراء الفكر المصرى والعربى.

فى البداية لا بد من الإشارة إلى ما تميَّز به حمدان من الأمانة العلمية والبدء من حيث انتهى الآخرون. هذه الفضيلة التى اختفت من أوساطنا الثقافية العربية، وأصبح كل منا يدعى السبق والانتهاء فى ميدانه. لقد لفت انتباهى بشدة بداية حمدان عمله الموسوعى عن شخصية مصر بالإشارة إلى جهود سابقيه الذين استفاد منهم فى مجال دراسة الشخصية الإقليمية، حتى من غير الجغرافيين، فيقول حمدان:

"إن البحث فى الشخصية الإقليمية لم يكن عمل الجغرافيين وحدهم بل بحث فيه المؤرخون كثيرًا ابتداءً من سيريل فوكس فى مؤلفه المشهور "شخصية بريطانيا" إلى حسين مؤنس فى "مصر ورسالتها" إلى حسين فوزى "سندباد مصرى" وشفيق غربال فى "تكوين مصر".

أمر آخر برع حمدان فى طرحه بجرأة وتميُّز ألا وهو مسألة الهوية والانتماء ليس فقط على المستوى المصرى ولكن على المستوى العربى أيضًا، وكيفية التناول الهادئ لهذه المسألة.

لقد أثارت الكتابات الأولى لحمدان عن شخصية مصر ضجة فكرية، لا ترجع إلى مناقشة أفكاره الجديدة فى هذا المجال بقدر ما ترجع إلى عقد محاكم تفتيش فكرية حول عنوان الكتاب. حيث استهجن البعض حديث حمدان عن "شخصية مصر" بينما الاسم السياسى لها آنذاك "الجمهورية العربية المتحدة"، هذا الاسم الذى تم اختياره بعد الوحدة بين مصر وسوريا فى عام ١٩٥٨م، وأصر عبد الناصر على الاحتفاظ به حتى بعد انهيار الوحدة فى عام ١٩٦٢م، ومات عبد الناصر ومصر تحمل هذا الاسم. ولم يتغيَّر هذا إلا مع مجىء السادات حيث أصبح الاسم هو "جمهورية مصر العربية".

على أية حال أخذ البعض على حمدان الحديث عن "شخصية مصر" هذا الاتجاه القُطرى الذى يُخالف النزعة القومية السائدة آنذاك. ويعرض حمدان لهذا الاتجاه المناوئ لنظرته قائلاً:

"ألا يعنى هذا -هكذا قد يتساءلون- التأكيد على الوطنية المحلية الضيقة فى وجه القومية العربية المشرقة؟ ألا يعنى الحديث عن الشخصية المصرية انغلاقًا وتشبثًا إقليميًا بالمصرية إزاء العروبة؟".

هكذا تعرض حمدان لهذه النزعة الراديكالية فى رؤية العروبة، والتى أثرت بالسلب على تطور الفكر العربى. ويسخر حمدان من هؤلاء عارضًا لمنطقهم الأعرج قائلاً:

"كلما كنت وحدويًا طيبًا كان من الطبيعى أن تُنقب عن التجانس الطبيعى داخل الوطنَ الكبير وتبرزه تجسيمًا وتضخيمًا، وإن أمكنك أن تغفل الفروق وتعتم التفرد المكانى فذاك خير وأجدى وحدوية".

هكذا يسخر حمدان من هذه النزعات العروبية الراديكالية التى تُصر على رؤية "الكل فى واحد" وتطرح أفكارًا فى الهواء ليس لها أقدام، هذه النزعة التى كانت من أهم أسباب ضياع الحلم العربى.

يرد حمدان على هؤلاء طارحًا مفاهيم علمية وعقلية عن الوحدة العربية، إذ يرى أن "التنوع فى الوحدة" أو "الوحدة فى التنوع". فليس مما يضر قضية الوحدة العربية أو يخرب القومية العربية أن يكون لكل قطر من أقطارها شخصيته الطبيعية المتبلورة، بدرجة أو بأخرى، داخل الإطار العام المشتركً.

ويُطبِّق حمدان نظرته هذه على مصر، ويرى فيها نموذجًا لتنوع الاتجاهات ويضع ذلك فى صورة أدبية رفيعة فمصر لديه:

"فرعونية بالجد ولكنها عربية بالأب. ثم إنها بجسمها النهرى قوة بر، ولكن بسواحلها قوة بحر... هى بموقعها على خط التقسيم التاريخى بين الشرق والغرب تقع فى الأول ولكنها تواجه الثانى وتكاد تراه عبر المتوسط".

إن جمال حمدان فى تحليله المهم السابق هو ابن بار للطبعة الأولى من الفكر الناصرى، ونقصد بذلك كتاب فلسفة الثورة المنسوب لجمال عبد الناصر، هذا الكتاب الذى أصدره فى بدايات الثورة، وقبل التجارب الوحدوية الفاشلة، وسيطرة النظرة العروبية الضيقة التى أشار إليها جمال حمدان.



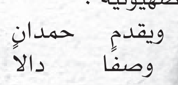
إن أهم ما جاء فى فلسفة الثورة هو طرح فكرة "الدوائر" التى تدور فى إطارها مصر. إذ ركز ناصر على مبدأ التعددية فى هوية مصر، فهى تدور فى الدائرة العربية؛ والدائرة الأفريقية؛ والدائرة الإسلامية، مع التأكيد على أهمية الدائرة العربية. وهى تقريبًا نفس الأفكار التى يُقدِّم لها حمدان تأصيلاً علميًا رصينًا.

اعرف عدوك:

لا يمكنا فى الحقيقة التعرض لكل الأفكار الجريئة التى طرحها حمدان فى كتاباته، فالمجال لا يتسع، ولكن لا يمكننا أيضًا تجاهُل كتابه المهم عن "اليهود أنثروبولوجيًا"، هذا الكتاب المهم الذى ظهر تقريبًا فى نفس الوقت مع كتابات أحمد بهاء الدين حول "إسرائيليات" ومبدأ اعرف عدوك، كما نجد تأثير حمدان واضحًا بعد ذلك فى العمل الموسوعى المهم للمفكر المرموق عبد الوهاب المسيرى "موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية".

ويقدم حمدان وصفًا دالاً





وموجزًا حول أزمة الهوية فى إسرائيل قائلاً:

"دولة دينية صرفة تقوم على تجميع اليهود، واليهود فقط، فى جيتو سياسى... وهى بذلك تمثل شذوذًا رجعيًا فى الفلسفة السياسية للقرن العشرين وتُعيِّد إلى الحياة حفريات العصور الوسطى بل والقديمة".

هكذا يشتبك حمدان فكريًا، وفى وقت مبكر نسبيًا، مع الأساطير المؤسِسة للدولة العبرية. لقد اعتاد الفكر العَربى قبل أعمال حمدان وأحمد بهاء الدين، وبعد ذلك عبد الوهاب المسيرى، على التعامل مع مسألة إسرائيل بالخطاب الدعائى الأجوف الرافض لإسرائيل. هذا الخطاب الذى ادعى فى فترة أن إسرائيل مجرد عصابات عسكرية، وأن مصير إسرائيل المحتوم هو إلى البحر حيث ستزحف الجماهير العربية قبل الجيوش من كل صوب تجاه إسرائيل فلا تجد الأخيرة غير البحر المتوسط مأوى لها ومستقرًا.

للأسف اختزل العقل العربى مسألة المواجهة العربية - الإسرائيلية فى الجانب العسكرى فقط، وأهمل كثيرًا البُعد الفكرى فى المواجهة، مع أن قيام إسرائيل كدولة اعتمد على الإيديولوجية قبل السلاح. فالإيديولوجية الصهيونية هى المؤسس الحقيقى لفكرة إسرائيل، قبل نشأة جيش "الدفاع" الإسرائيلى.

من هنا تأتى أهمية هذا الكتاب الصغير لحمدان "اليهود" والذى سيؤصل لحركة عربية عقلانية تتعامل مع الأساطيرَ المُؤسسة للدولة العبرية. إذ ينسف حمدان نسفًا فكرة "الشعب اليهودى" وبالتالى نظرية أرض الميعاد. ويُبرز حمدان الاختلافات الأنثروبولوجية الحادة بين الجماعات اليهودية، وبالتالى ينفى وجود شعب يهودى خالص ويرى أنهم "منثور من النوى والنويات السديمية".

وعلى نفس الدرب يسير عبد الوهاب المسيرى فى موسوعته المهمة رافضًا فكرة التاريخ اليهودى العام، مُفضلاً عليه "تواريخ الجماعات اليهودية"، حيث يرى المسيرى أن تاريخ كل جماعة يهودية قد يكون له استقلاله النسبى عن تاريخ المجتمع الذى تعيش به هذه الجماعة اليهودية، غير أن هذا الاستقلال النسبى لا يصب فى النهاية فى اتجاه تاريخ يهودى عالمى عام.

ويُبرز جمال حمدان مبكرًا الارتباط الكبير بين الولايات المتحدة الأمريكية وإسرائيل، فضلاً على الدور المهم الذى يلعبه اللوبى الصهيونى فى أمريكا لمصلحة إسرائيل، إضافةً إلى دور رأس المال الصهيونى فى أمريكا الذى يصب فى صالح التبرعات للخزانة الإسرائيلية. يوضِّح حمدان هذا الارتباط الشديد عندما يصف مدينة نيويورك فى أمريكا بأنها "تل أبيب الكبرى" أو "إسرائيل الكبرى".

النظرة الغربية لجمال حمدان:

على عكس النظرة العربية التى تحتفى بحمدان مفكرًا عربيًا بارزًا، تأتى بعض

الكتابات فى الغرب لتقدم لنا صورة مغايرة تمامًا لحمدان. إذ يختزل البعض حمدان فى صورة المفكر "الشوفينى" الذى ارتبط بفترة المد القومى فى العالم العربى، وأن أطروحته الفكرية ما هى إلا مقولات "شعرية" أكثر منها "علمية" وأنها تفتقر إلى الموضوعية، وأن كتاباته فى الحقيقة تغازل العقل العربى "المهزوم". وحتى دراسته الشهيرة "شخصية مصر، دراسة فى عبقرية المكان" ما هى إلا تجارة وهم ومحاولة تأصيل فكرى للمقولة الشعبية السائدة أن مصر هى "أم الدنيا". كما ينقد هؤلاء كتاباته الخاصة عن اليهود وإسرائيل ويتهمها بمعاداة السامية.

هذه النظرة الغربية الضيقة لأعمال حمدان تنبُع فى الأساس من المركزية الغربية، ومن رفض الغرب لحضارة الآخر، وتهميش أى فكر جديد يُخالف الأفكار السائدة فى الدوائر الغربيَة، والنظر إلى القومية العربية على أنها حركة "شوفينية"، ونسى هؤلاء أن حمدان درس فى أعرق الجامعات الغربية، واطلع على كل جديد فى مجاله، ولكنها مسألة "قبول الآخر".

حفاوة أم تكريم:

ربما قارن البعض بين الحفاوة التى لاقاها حمدان بعد وفاته، والتجاهل النسبى الذى عانى منه فى حياته. وربما يصدُق هذا فى مجال الكتابات والتحليل لأعمال حمدان. ولكن لا يصدُق كثيرًا فى مجال الجوائز والتكريم العلمى الذى يخضع لمعايير أكثر موضوعية إلى حد ما فى عالمنا العربى، إذ حصل حمدانٌ مبكرًا فى عام ١٩٥٩م على جائزة الدولة التشجيعية فى مجال الجغرافيا، وحصل أيضًا على جائزة الدولة التقديرية فى مجال العلوم الاجتماعية لعام ١٩٨٥م، ووسام العلوم من الطبقة الأولى فى عام ١٩٨٨م، وجائزة الكويت للتقدم العلمى عام ١٩٩٢م.

الوفاة ليست النهاية:

على قدر هذا التاريخ العلمى الفريد جاءت نهاية جمال حمدان نهاية مأساوية بل ودرامية، اهتزت الأوساط الثقافية فى مصر والعالم العربى لسماع خبر وفاته فى يوم ١٧ أبريل ١٩٩٣م. وكان سبب الوفاة غريبًا إذ قيل إنه حدث تسرب للغاز من البوتاجاز أثناء إعداد حمدان لكوب من الشاى.

وقد أثارت هذه الوفاة الفجائية والغريبة العديد من الأقاويل حول السبب الحقيقى وراء الوفاة، حتى أن البعض ذهب إلى أن جهاز الموساد الإسرائيلى يقف وراء هذه العملية، لأن حمدان كان يعُد العُدة لإنهاء كتابًا عن إسرائيل؟!

فى حين رأى البعض أن المسألة كانت انتحارًا من جانب جمال حمدان الذى كان يُعانى فى أيامه الأخيرة من اكتئاب حاد نتيجة تجاهُل الأوساط الجامعيةً والثقافية له، فضلاً عن وحدته الإنسانية بلا زوجة أو أولاد.

أما البعض الآخر فرأى أن الوفاة كانت ببساطة شديدة لتسرُب غاز لم ينتبه له حمدان!!

على أية حال كانت وفاة حمدان درامية، مثلما كانت حياته درامية أيضًا، ولكن الوفاة لم تصبح النهاية لقد أصبح حمدان أسطورة ورمزًا فكريًا بارزًا يتسابق الجميع إلى إعلان أنه من قراء حمدان لكى يحصل على "صك" أنه مثقف حتى لو لم يقرأ جملة واحدة لحمدان. غير أن المكتبة العربية ستظل عامرة بمؤلفات حمدان، التى غيَّرت بحق ليس فى مجال تخصصه الدقيق الجغرافيا فحسب بل فى تطور الفكر المصرى والعربى.

بعض نقاد الغرب ينظرون نظرة ضيقة لأعماله لأنها تخالف أفكارهم السائدة

قراءة أخرى فى مشروع فيلسوف المكان

أكد أن كل ما نراه خارج البيت جغرافيا

محمد غنيمة

- طالب بجغرافيا تركيبية علوية رفيعة لا تقف عند حدود وصف المكان بل تتعداه إلى فلسفة المكان
- اعتمد مبدأ: "أيما كنتم تدرككم الجغرافيا حتى ولو لم تدركوها أنتم"
- من أشهر مقولاته: "ليس التاريخ إلا جغرافيا متحركة بينما الجغرافيا تاريخ توقف"



إن الناظر بإمعان إلى كتابات الدكتور جمال حمدان ومنهجه ونظمه الجغرافى؛ يجد أنه قد حلَّق بعلم الجغرافيا إلى آفاق بعيدة، لم يستشعرها أحد أقرانه الجغرافيين قبله، فحمدان هو روح الجغرافيا الجديدة المتجددة دائمًا وأبدًا، فكتاباته تميل إلى النسق العلمى المتسق بالأدب؛ فها هو يرى أن الأسلوب الجميل ليس حكرًا على الأدب فقط بل يجب على الجغرافيين الابتعاد عن الأسلوب التقليدى الثقيل الذى تشترطه الكتابة العلمية؛ فيكتب قائلاً: "لن نكتب فى الثقافة العامة جغرافيا بحتة وصرفة! كلا، ستكون ثقافة عامة مشبعة أو مشعشعة أو مدعمة بالجغرافيا، ترتكز على الجغرافيا، ولكنها لا تركز عليها"(١).

كما كان يطالب الجغرافيين بأن يبتعدوا عن اللوغاريتمات والمعادلات الصعبة التى تثقل على القارئ قراءته لهذا العلم الذى ظل سنوات وسنوات بعيدًا على يد المثقفين والعامة، ولكن المطلوب فى نظره الجغرافيا الجميلة، الجغرافيا كعلم جميل.

إنّ الجغرافيا عند جمال حمدان تتساءل أساسًا؛ عما يعطى منطقة ما تفرّدها وتميزها بين سائرِ المناطق، فيتعجبِ من هذا العلم قائلاً: "شىء غريب فعلاً وحقًّا. موقع الجغرافيا بين العلوم يكاد يشبه موقع مصر بين البلاد"(٢)، لقد رأى حمدان أن علم الجغرافيا هو علم حائر بين العلوم الأخرى فهو يتوسط هذه العلوم، ومصر تتوسط العالم جغرافيًّا، فالجغرافيا تأخذ من كل العلوم فتصنع منها عصيرًا وكائنًا خاصًّا.

أنشأ حمدان مدرسة جديدة راقية فى التفكير الإستراتيجى المنظم، مزج فيها بطريقة غير مسبوقة ما بين علم الجغرافيا، الذى لا يتعدى مفهومه لدى البعض نطاق الموقع والتضاريس، وعلوم التاريخ والاقتصاد والسياسة، ليخرج لنا مكونًا جديدًا أسماه "جغرافيا الحياة" وهذا المصطلح ليس بمعنى "الجغرافيا الحيوية" وإنما يقصد EVERY DAY "LIFE GEOGRAPHY" أى جغرافيا تنسج الحياة اليومية ودورة حياة الناس الجارية فى نمط الإقليم ومورفولوجية الأرض؛ فها هو حمدان يكتب: "إن الجغرافيا هى كل ما ترى العين خارج البيت أو الجدران OUT OF DOORS كل

ما نراه خارج البيت أى فى الطبيعة أو فى البيئة أو فى الشارع (أى خارج البيت) هو جغرافيا (بحتة). فكل إنسان، جغرافى أو غير جغرافى، يرى الجغرافيا حيث كان وأينما تحرك ((فيها)) ولا مهرب له منها ألبتة ((حيثما تكونوا تدرككم الجغرافيا حتى ولو لم تدركوها أنتم!)) وكل إنسان على الأرض له خبرة ومعرفة بالجغرافيا سواء أدرك أو لم يدرك. فالجغرافيا علم بصرى ابتداء إن لم نقل أساسًا، والأعمى وحده للأسف هو الذى يخرج خارج الجغرافيا، لا يراها ولا يعرفها أى يدركها وإن هى أدركته طبعًا. وحتمًا، هذا يعيد تأكيد أهمية مدرسة اللاندسكيب فى الجغرافيا. إنها ليست ناقلة أو بدعة، بل ضرورة وجود"(٣).

دعا حمدان لمدرسة جديدة فى علم الجغرافيا تخرج من النطاق الأكاديمى الضيق إلى رحاب الحياة الواسعة والخروج من الجامعة إلى المجتمع، بأن يخرج العلم إلى الإعلام لا ينغلق على نفسه فينفر منه المثقفون والعامة، فكتب يقول: "وأخيرًا هناك الخروج من النطاق الأكاديمى الضيق إلى الحياة العامة الواسعة، أى الخروج من الجامعة إلى المجتمع، فبدلاً من أن تقتصر الجغرافيا على العلم والتعلم يضاف إليها بُعد ثالث هو الإعلام - ولنذكر أن ثلاثتها تشتق من جذر لغوى واحد. وهنا نبادر فنقول إن الإعلام شىء والدعاية شىء آخر. فليس المقصود أن تخرج المادة من برج العلم الجامعى وقوقعة التعليم المدرسى من جغرافيا المعاجم إلى ميدان الثقافة الواسعة العريضة، الرفيعة والمبسطة، بلا انغلاق أو ابتذال فى نفس الوقت، بمعنى آخر (جغرافيا بلا دموع) إن شئت أو الجغرافيا للملايين وذلك لخلق حاسة جغرافيا ووعى جغرافى عند المثقف العام والجمهور العريض. ومعنى هذا ((حملة)) جغرافية منتظمة ومستمرة تقدم الحقائق السليمة الموضوعية الطازجة التى تهم الجماهير فى قوالب من أفكار كلية خصبة تختزل تلك الحقائق فتكون سهلة الحمل والتفاعل والامتصاص فى أذهان الناس، كل أولئك فى أسلوب له طعم ولون ورائحة حتى يشد إليه. ومنابر الرأى العام هى مجال هذا النشاط: الصحافة، الإذاعة، المحاضرات العامة. والمقصود بهذا شىء أكبر من ((جغرافيا المناسبات)) التى لدينا حاليًا والتى لا تخلو من انتهازية علمية وسطحية، المقصود خبز يومى جغرافى يقدم إلى الجماهير بانتظام واطراد"(٤).

دعا لمدرسة جديدة فى علم الجغرافيا تخرج عن النطاق الأكاديمى

ونظرًا لأن "الإقليمية" كانت مذهبه الجغرافى فكانت الجغرافيا عنده هى (الاتجاه السائد بين المدارس المعاصرة) فكتب يقول فى مقدمته لكتاب شخصية مصر: "... أن تكون الجغرافيا فى الاتجاه السائد بين المدارس المعاصرة - هى علم "التباين الأرضى Areal Differentiation"، أى التعرف على الاختلافات الرئيسية بين أجزاء الأرض على مختلف المستويات؛ فمن الطبيعى أن تكون قمة الجغرافيا هى التعرف على "شخصيات الأقاليم". وإذا كان الإقليم بهذا التعريف هو قلب الجغرافيا، فمن المنطقى أن تكون

الشخصية الإقليمية هى قلب الإقليم، من ثم بيقين فى أعلى مراحل الفكر الجغرافى، والشخصية الإقليمية شيء أكبر من مجرد المحصلة الرياضية لخصائص وتوزيعات الإقليم، إنها تتساءل أساسًا عما يعطى منطقة تفرّدها وتميزها بين سائر المناطق، كما تريد أن تنفذ إلى روح المكان لتستشف عبقريته الذاتية التى تحدد شخصيته الكامنة"(٥). كما كان يرى أن الشخصية الإقليمية ذروة الجغرافيا وبإطلالة كلية يراها علوية رفيعة لا تقف عند حدود وصف المكان بل تتعداها إلى فلسفته(٦).

كان هدف حمدان دراسة الشخصية الإقليمية فكتب قائلاً: "ليس هدفنا، يعنى، أن نشرح المكان لنقدم عن أعضائه وأجزائه موسوعة كتالوجية وصفية، أن تكون ضافية وافية إلا أنها خاملة راكدة، ولكن الهدف أن نعتصر روح المكان ثم نستقطره حتى

الشخصية الإقليمية أكبر من المحصلة الرياضية لخصائص الإقليم

يستقطب فى أدق مقولة علمية مقبولة ويتركز فى أكثف كبسولة لفظية ممكنة. ولمثل هذا فنحن بحاجة إلى جغرافيا تركيبية فى المقام الأول، جغرافيا علوية رفيعة (قل سوبر - جغرافيا SUPER-GEOGRAPHY)، لا تقف عند حدود وصف المكان بل تتعداه إلى فلسفة المكان"(٧).

ولقد كانت الجغرافيا عند حمدان هى "الجذر الجبرى للتاريخ" ويتضح ذلك فى مقدمة كتابه القيم "إستراتيجية الاستعمار والتحرير" عندما قال: "والذى نود أن نؤكده بهذا أن البعد التاريخى مدخل إلى أية دراسة علمية جادة وعميقة لواقعنا السياسى والإستراتيجى المعاصر. وبغير هذا تبدو الحقائق مقتلعة، والتعميمات -ربما- مبتسرة مفتعلة، وتخرج الصورة كلها ولها مسطح ولكن ليس لها عمق..."، "والحقيقة أن التاريخ هو معمل الجغرافى كما قيل، وهو كذلك مخزن الإستراتيجى الذى لا ينضب، وكل منهما يستمد منه خامته ويجرى عليها تجاربه. وبالنسبة للجغرافى بالذات، فإن التاريخ إذا كرر نفسه - وهو قد يفعل - فهذا التكرار هو الجغرافيا: أعنى أن الجغرافيا بهذا هى الجذر الجبرى للتاريخ، وعملية استقطاب له وتركيز. أكثر من هذا، ليس التاريخ كما عبر البعض إلا جغرافيا متحركة، بينما الجغرافيا تاريخ توقف، وهما معًا أشبه شيء بقرص الطيف: إذا سكن على عجلته تعددت ألوانه فإن هو دار تحرك استحال لونًا جديدًا واحدًا(٨).

إن الجغرافيا عنده هى شعر العلم ونثره العلوم الأولية، هذه هى صياغة حمدان الجميلة لعلم الجغرافيا، هذه الصياغة التى أخرجت جمال حمدان من مفهوم الجغرافيا الضيق الذى ينظر به الأكاديميون ويعطل خروج العلم على المثقفين والعامة، هذه هى موسيقا جغرافيا حمدان.

إن حمدان لا يكتب جغرافيا بل يخاطبها كمحبوبته؛ يزينها بكل الأشعار والألحان الرومانسية الخالدة، فشبهها بسندريلا العلوم؛ ولعل كلمات حمدان هذه تخرج هذا العلم من برجه العاجى وتضعه فى مساره الصحيح، فما قيمة العلوم إذا لم تستطع الخروج إلى محراب الفكر وتصل إلى أذهان الناس عامة، فقد وضع حمدان معادلة لتوضيح مقولته هذه "الجغرافيا عنده هى شعر العلم ونثره العلوم الأولية.

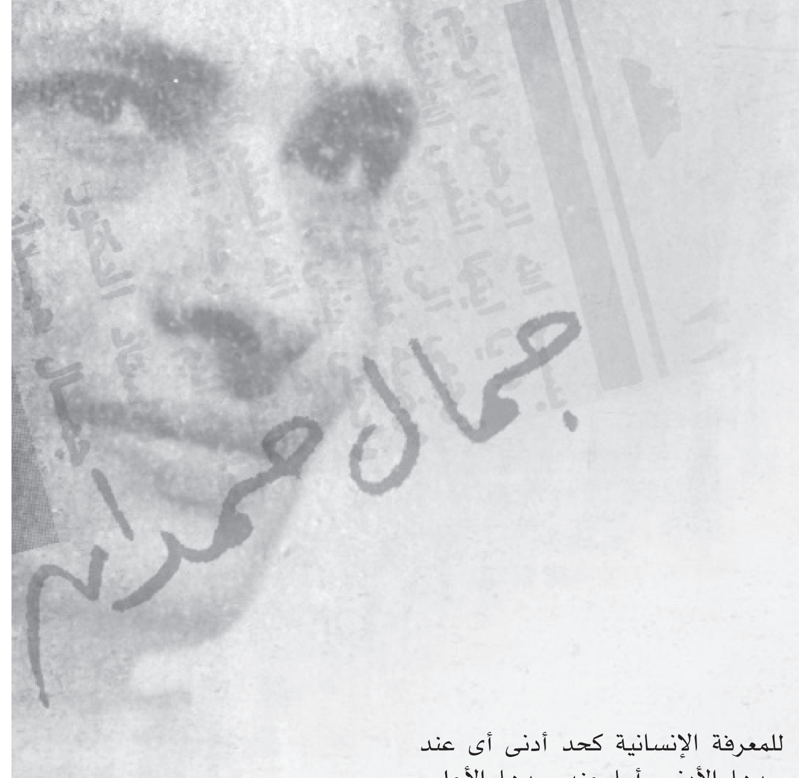
العلم نثر شعره الجغرافيا.

العلوم الأولية نثر شعره الجغرافيا.

الجغرافيا، ذلك العلم المستحيل.

والجغرافى، هذا العالم المجنون!"(٩)

إن الجغرافيا عند حمدان ليست علم الأرض بقدر ما هى علم المكان فيقول: "الجغرافيا هى علم المكان، كما أن التاريخ علم الزمان. البعض من المؤرخين يعرف التاريخ بأنه علم الزمان وليس علم الماضى، بالمثل الجغرافيا ليست



علم الأرض بقدر ما هى علم المكان والفارق مفهوم. الجغرافيا هى كل شىء ولاشىء! هذه نقطة الضعف الكبرى – والقوة أيضًا! إذا لم تكن الجغرافيا فوق الجميع، فإنها حول الجميع، وإذا لم تكن حول الجميع فإنها تحت الجميع وفى جميع الحالات فأينما تكونوا تدرككم الجغرافيا! والجغرافيا ككل تتألف من عنصرين (التحصيل + التفكير، التحصيل + التأصيل)، ليس هناك جغرافيا جيدة وجغرافيا رديئة؛ ثمة فقط جغرافى جيد وردىء"(١٠) ، ويضيف حمدان أن الجغرافيا هى أفضل وخير وعاء وشكل لتقديم المعرفة الإنسانية للشخص العادى والمواطن العالمى فيكتب قائلاً: "وربما لم تضف الجغرافيا إلى المعرفة الإنسانية حرفًا واحدًا جديدًا تمامًا من عندها، ولكنها مع ذلك تقدم أفضل وخير وعاء وشكل لتقديم المعرفة الإنسانية للشخص العادى والمواطن العالمى، ليس هناك غيرها ولا أفضل منها وعاء لتقديم خلاصة وجماع ما توصلت إليه سائر العلوم من طبيعية واجتماعية للمتعلم العادى والمثقف العام. مثلاً لن يصبح كل متعلم فى الدنيا متخصصًا فى النبات والحيوان، فإذا لم يعرف شيئًا عن الغابة الصنوبرية أو غابة المطر أو الإستبس أو الكنجارو أو الرنة... إلخ فى دراسته الجامعية تحت بند الجغرافيا، فأين ومتى سيعرفها؟ قط لن يعرفها، أى لن يعرف العالم ولا أى شىء عنه.

وعلى هذا فقس مع الجيولوجيا، مع الاقتصاد، مع السياسة، الاجتماع، التاريخ. . . إلخ.

إذن الجغرافيا هى خير موصل جيد للمعرفة الإنسانية، أجود موصل، بل الأوحد، وهذا فضل لو تعلمون.

ولكن هل هذا هو كل فضل الجغرافيا؟ كلا، بيقين؛ فهى خير موصل جيد للمعرفة الإنسانية كحد أدنى أى عند حدها الأدنى، أما عند حدها الأعلى، فالجغرافيا موصل جيد للمعرفة الإنسانية، ولكن بمعنى خاص وهذه قصة أخرى.

الهوامش:

(١) عبد الحميد صالح حمدان، د.جمال حمدان صفحات من أوراقه الخاصة: تنشر لأول مرة، دار الغد للنشر، القاهرة: ١٩٩٦، ص ٤٩.

(٢) عبد الحميد صالح حمدان، المصدر السابق، ص ٦٦.

(٣) د.عبد الحميد صالح حمدان، مصدر سابق، ص ٥٣، ٥٤.

(٤) جمال حمدان: نحو مدرسة عربية فى الجغرافيا، مجلة مرآة العلوم الاجتماعية، ع١، السنة الثامنة، ص (٣١-٣٠).

(٥) جمال حمدان، شخصية مصر: دراسة فى عبقرية المكان، عالم الكتب، ج١، ط١، ص ١١.

(٦) د.عمر الفاروق، ثلاثية حمدان، دار الهلال، القاهرة، ١٩٩٥م، ص ٢٤.

(٧) جمال حمدان، شخصية مصر: دراسة فى عبقرية المكان، دار الهلال، ج١، ص١٢.

(٨) جمال حمدان، إستراتيجية الاستعمار والتحرير، دار الشروق، القاهرة: ١٩٨٣، ط١، ص٨.

(٩) عبد الحميد صالح حمدان، مصدر سابق، ص ٧٦.

(١٠) عبد الحميد صالح حمدان، مصدر سابق، ص ٧٧.

كيف نقرأ جمال حمدان الآن؟

مصر وشخصيتها من الجد المصرى إلى الأب العربى

أسماء الحسينى دهشان

يعد العالم الدكتور جمال محمود صالح حمدان (جمال حمدان) (١٩٢٨- ١٩٩٣م)، أحد أعلام الجغرافيا المصريين، فترك ٢٩ كتابًا و٧٩ بحثًا ومقالةً باللغة العربية والإنجليزية، أشهرها كتاب "شخصية مصر دراسة فى عبقرية المكان"، بالإضافة إلى: "دراسات فى العالم العربى"، "أنماط من البيئات"، "اليهود أنثروبولوجيا"،"٦ أكتوبر فى الإستراتيجية العالمية"، "قناة السويس"، "بين أوربا وآسيا"، "دراسة فى النظائر الجغرافية"، "العالم الإسلامى المعاصر"، وغيرها.

وحظى جمال حمدان بالتكريم داخل مصر وخارجها، ومنها: جائزة الدولة التقديرية فى العلوم الاجتماعية سنة ١٩٨٦م، وجائزة التقدم العلمى سنة ١٩٩٢م بالكويت.

وقد عُرض عليه كثير من المناصب الكبيرة فى مصر وخارجها لكنه اعتذر عنها جميعًا مفضلًا التفرغ للبحث العلمى. وكانت وفاته غامضة، حيث عثر على جثته والنصف الأسفل منها محروقًا، دون معرفة تفاصيل ما حدث له.

وقد أصدرت الهيئة المصرية العامة للكتاب فى عام ٢٠١٣م، كتاب "جمال حمدان .. عبقرية فى الزمان والمكان" للدكتور عبادة كحيلة. ويتحدث الكتاب بشكل رئيس عن شخصية جمال حمدان وأفكاره وكتبه، خاصة كتاب "شخصية مصر". وتتكون محتويات الكتاب من مقدمة قصيرة، وستة فصول، بعناوين منها: عن الجغرافيا ومحنة العصر.. دراسة فى فكر جمال حمدان، عبقرية شخصية مصر، جمال حمدان وذكريات معه، شخصية مصر والطغيان فى فكر جمال حمدان.

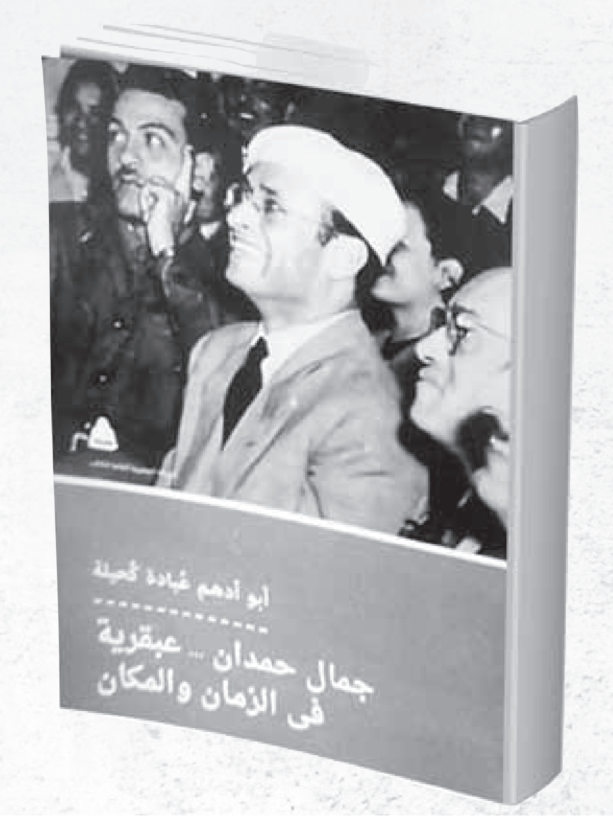
يؤكد الدكتور عبادة كحيلة أنه لا يقدم ملخصًا لكتب العالم جمال حمدان، تضاف إليه عبارات تدشين هنا وهناك، لكنه حين يكتب عن حمدان لا يكتب عنه كشخص، ولكنه يكتب عنه كظاهرة، ويتابع الدكتور عبادة: "الخطيئة الكبرى التى يقع فيها معظم كتابنا أن أحكامهم تأتى فى النهاية ذاتية. صحيح أنه لم يخلق بعد من يستطيع أن يتجرد من أوهام بيكون، لكنه من الممكن أن يخلق من يبتعد أميالًا عن هذه الأوهام".

يعرض الدكتور عبادة كحيلة فى فصل "متى نكف عن جحد العلماء؟!"، وهو يرد فيه على ملاحظات الأستاذ "أحمد عباس صالح" عن شخصية جمال حمدان وكتابه "شخصية مصر"، ويهمنا فى هذا الفصل رأى الدكتور



عبادة كحيلة فى جمال حمدان وكتابه "شخصية مصر"، فيقول: "إن حمدان – ورغمًا عن هنات بله نقدات لكتابه الفلتة– يبقى رائدًا فى مجال لم يسبقه إليه أحد ولم يلحق به أحد، ويكفيه شرف الريادة، وهو فى هذا الكتاب وفى غيره من كتب، كان باعتراف الكاتب نفسه يعمل فى ظروف حياتية صعبة، وأضيف -كما كتبت عنه ذات يوم– أنه: "كان فى إمكانه أن يبحث عن نفسه خارج الجامعة، بل خارج الوطن، وسنحت الفرصة غير مرة، بل إنها كانت تلهث وراءه فى زمان صار الكثرة (ولا أقول إن الكاتب أحدهم) يلهثون وراء النفط، لكنه كان نسيجًا وحده، آثر أن ينصرف عن دنيانا هذه الرديئة إلى دنياه التى أحب، ورغمًا عن موارد مادية محدودة ومتاعب صحية كان يعانى منها إلا أنه أدار ظهره لكل شىء".

ويتساءل الدكتور عبادة فى نهاية الفصل: "صدفنا عن تكريم حمدان فى حياته، وها نحن نصدف عن تكريمه فى مماته.. متى نكف عن جحد العلماء؟".



فى الفصل المعنون بـ "عروبة مصر فى فكر جمال حمدان".. يحاول الكاتب فى هذا الفصل الحديث عن أفكار جمال حمدان عن عروبة مصر من خلال كتابه "شخصية مصر" بالإضافة إلى كتابه "دراسات فى العالم العربى" (الصادر فى عام ١٩٥٨).

فى البداية يذهب حمدان إلى أن الوطن العربى بحدوده المعروفة لنا يشكل إقليمًا واحدًا بين أقاليم العالم، وتسوده وحدتان: وحدة تركيبية.. الحد الأقصى من التجانس الداخلى والحد الأقصى من التنافر الخارجى، ووحدة أخرى وظيفية.. أى التكامل فى الوظائف السيكولوجية والثقافية

والاقتصادية، ويصل هذا التكامل إلى قمته فى الوحدة السياسية، وعنده هذا الوطن يتمتع بقدرٍ كبير من الوحدة التركيبية، خاصةً فى جانب التنافر الخارجى، وبقدر أكبر منه فى الوحدة الوظيفية.

ويؤكد حمدان أن الشعوب العربية تنتمى إلى دوحة واحدة (حامية، سامية) تعود إلى جنس البحر المتوسط واستمر الأمر كذلك خلال العصر المطير، حين كانت الصحراء العربية مناطق خضراء، إلى أن أتت فترة الجفاف فأحدثت بها ابتعادات جزئية.

ويقرر جمال حمدان أن المصريين من أكثر الشعوب تجانسًا، ولكنه لم يمنع من كونهم ومن جاورهم من شعوب، ينتمون جميعهم إلى سلالة جنسية واحدة، ورغمًا عمّا استجد خلال



الشعوب العربية تنتمى لشجرة واحدة تعود إلى جنس البحر المتوسط

مسيرة التاريخ المصرى الطويلة، فإن التدفقات الخارجية إليها كانت أسيرة الموقع والموضع معًا، فالموقع بمركزيته يدفع بهذه التدفقات والموضع بالصحراء حوله يدافعها، والأهم أن هذه التدفقات كانت بالدرجة الأولى غزوات لا هجرات، لم تترك تأثيرًا كبيرًا فى التكوين العرقى للمصريين، لعزلة هؤلاء الغزاة النسبية عن سائر المصريين، وتزاوجهم الداخلى ووفياتهم المبكرة فى حروبهم الأهلية والخارجية.

وكانت الهجرة العربية أول إضافة حقيقية إلى تكوين الشعب المصرى وآخرها، منذ أن وضعت قاعدة الأساس فى عصور ما قبل التاريخ.

ولكن هذه الهجرة العربية لم تغير التركيبة الأساسية للسكان، لأن العنصر العربى يعود إلى أصل قاعدى واحد مشترك مع العنصر المصرى، أى إن هناك قرابة جنسية.

ولكن أهم نتيجة لهذه الهجرة، هو ما صاحبها من تغيير فى الدين واللغة، مما أدى إلى أكبر انقلاب فى تاريخ مصر وشخصيتها، منذ نشأة الحضارة الزراعية قبل الفرعونية، حتى مقدم الحضارة الغربية الحديثة، وهو انقلاب لم يكن بالمعنى الجنسى بقدر ما كان بالمعنى الحضارى.

ويحدد جمال حمدان لمصر أربعة أبعاد حضارية وسياسية، آسيويًا وإفريقيًا على مستوى القارات، ونيليًا ومتوسطيًا على مستوى الأقاليم، والبعد الآسيوى (العربى أساسًا) هو أهمها.

ينتهى حمدان إلى أن مصر "فرعونية بالجد عربية بالأب"، وكل من الجد والأب من أصل جد أعلى واحد مشترك، غير أن العرب هنا وقد غيروا ثقافة مصر، هم بالدقة والتحديد الأب الاجتماعى فى الدرجة الأولى وليسوا الأب البيولوجى إلا فى الدرجة الثانية.

ويؤكد جمال حمدان أنه ما دامت مصر عربية، فإن قدرها فى الوحدة العربية، وهو قدر يفرضه عليها أمنها، وما دامت مصر عربية فهى زعيمة العرب، على أن حمدان يتحفظ، فيقول: "ليس دور الزعامة ادعاءً فظًا غليظًا، وإنما ممارسة متواضعة صامتة، وهو بهذا لا يمكن أن يكون تشريفًا أو تخليدًا، بل هو تكليف وتقليد.. بل مسئولية فادحة تفرضها الطبيعة". ومن واقع هذه الزعامة نهضت مصر بالدفاع عن العروبة ابتداءً بالصليبية، وليس انتهاءً بالصهيونية.

ولا يزال الدكتور عبادة كحيلة يحلل كتاب "شخصية مصر" للعالم جمال حمدان، ففى الفصل المعنون بـ " شخصية مصر والطغيان فى فكر جمال حمدان"، يتناول الكاتب رؤية جمال حمدان للعلاقة بين الشعب المصرى والسلطة (الطغيان). والذى دفع الكاتب لتناول هذه الرؤية، هو

النقد الموجه لتحليل حمدان للعلاقة بين الشعب المصرى والسلطة، وجُماع ما قيل فى هذا الشأن، أن حمدان يذهب إلى الحتم الجغرافى لهذه العلاقة، التى يمكن تلخيصها فى انقياد الشعب لهذه السلطة (أو هذا الطغيان)، وما صحب هذا الانقياد من تكاليف باهظة، تركت آثارها العميقة فى شخصيته. ويقول الكاتب: "ونحن هنا (فى هذا المقال) - محبى حمدان وعارفى فضله- لسنا فى معرض الدفاع عنه، إنما نحن فى معرض التبسيط لنظريته والعرض لأفكاره".

بدايةً يذكر جمال حمدان أن شخصية مصر تتداخل بشدة مع فكرة الطوابع القومية، ويفسر حمدان شخصية مصر فى التفاعل ائتلافًا واختلافًا بين بعدين أساسيين هما: الموضع والموقع، وأفرز هذا التفاعل سمات أساسية فى هذه الشخصية، يدور حولها كتاب "شخصية مصر" كله، ولكن الدكتور عبادة فى هذا الفصل سيهتم من هذه السمات، بما يطلق عليه تعبير التجانس، والتجانس هنا طبيعى، مادى، حضارى وبشرى.

عن التجانس الطبيعى، فبنيلها تعد مصر دولة النهر المثالية أو بتحديد أدق نموذج البيئة الفيضية المطلقة. ويمتد هذا التجانس إلى المناخ، فمناخ مصر صحراوى، لا يعرف سوى فصلين طوال العام، وليس أقاليم مناخية مختلفة. ويرتبط التجانس المادى بالتجانس الطبيعى، فما لدينا من مراع هى فى معظمها من صنع الإنسان. وأدت طبيعة التربة والرى والحرارة، إلى أن تصير مصر المعمورة بيئة زراعية.

أفضى التجانس الطبيعى والتجانس المادى معًا إلى التجانس العمرانى، فالنيل هو العامل الأهم فى تشكيل العمران، ومدننا وقرانا فى معظمها.

أما عن التجانس الحضارى، فالسمة العامة للقرية المصرية، هى أنها امتداد للحقول، تستخدمها مادة بنائها ومصر معاشها، وهى بارتفاعها النسبى تقترب من الماء كشرط للحياة، وتبتعد عنه كشرط للحماية، وهى بهيئتها العامة أقرب إلى تكون دائرة، يقع المسجد فى وسطها، وتختنق طرقها اقتصادًا للمكان وطلبًا للظل، ومع الرى الدائم طالت المسافة بين القرية والحقل، فنشأت العزبة، خصوصًا فى شمال الدلتا.

شخصية مصر تقوم على التجانس الطبيعى والحضارى والبشرى

وفيما عدا العاصمتين، لا تختلف المدينة عن القرية، إلا بأنها قرية كبيرة ومع التحديث تجاور فى البناء والتخطيط نمطان، قديم وحديث داخل المدينة الواحدة.

وأخيرًا هناك التجانس البشرى، فالمصريون المحدثون كأسلافهم القدماء عنصر واحد، لم يعرفوا هجرات ذات شأن سوى الهجرة العربية، وهى هجرة أقرباء، يشتركون مع المصريين فى انتمائهم جميعًا إلى عرق واحد. ترتب على ذلك أن مصر لم تعرف الحاجز اللونى، ولا التمييز العنصرى.

ويتأكد من ذلك أن مصر وطن متجانس، وطن أحادى النغمة، النيل وحدة ضابط

إيقاعها، مما أفضى بدوره إلى بعد آخر فى شخصيتها هو وحدتها، والتى لها أساسها الطبيعى من الموقع والموضع معًا، فرغم كونها صحراء شاسعة، ولكنها تعد تخومًا للوادى وتنحدر فى اتجاهه، مما يجعلها جزءًا متممًا له، وحامية له. هذا من جانب الموقع، أما الموضع، فإن ضآلته مساحيًا (جزء من ثلاثين من مساحة مصر) كان أدعى إلى التوحيد.

وهذه الوحدة الطبيعية ترتبط ارتباطًا عضويًا بالوحدة الوطنية التى هى أخص خصائص الوطن السياسى المصرى، عاش فى جنباتها شعب واحد حياة اقتصادية مشتركة، هذه الحياة الاقتصادية المشتركة هى أهم عنصر فى نشوء الأمة، وهو ما تهيأ لمصر منذ بعيد، فصارت -بالتالى- أول أمة فى التاريخ وأول دولة.. دولة موحدة غير قابلة للانقسام. ومن جماع الوحدة الطبيعية بالوحدة الوطنية، جاءت وحدة مصر السياسية.



ويفسر جمال حمدان هذا بأنه لا يمكن الحياة فى وادى النيل بدولتين، تخطط كل واحدة منهما للرى منفصلة عن الأخرى، وبالتالى سوف تتصارعان على مشكلة المياه، ثم تتصارعان على مشكلة الخروج إلى البحر، مما يؤدى فى النهاية إلى الوحدة.

هذا ما يخص الحسم (الحتم) الجغرافى الذى أدى إلى دولة أحادية فى أبعادها، وأدى أن تكون حكومة هذه الدولة قوية ومركزية فى آن واحد. وهذه الحكومة القوية المركزية، والمجتمع التعاونى بالذات، هما الظاهرتان الحتميتان فى كيان مصر، وهما اللتان أدتا إلى أن عرفت مصر الحضارة والنظام والقانون.



وهنا لا بد أن نتساءل، إذا كان الأمر كذلك فمن أين أتى الطغيان.. الذى أضحت مصر عند الكثيرين هى النموذج المثالى له، ويذهب حمدان أن الطغيان حادث بالتاريخ وليس أصيلًا بالجغرافية، فقد سادت مصر من البداية مرحلة من المشاعية البدائية وكانت وظيفة رئيس الجماعة حمايتها من أعدائها، ولم يكن ثم تمييز طبقى. ولكن مع الاستقرار والزراعة، أضيفت للرئيس مهام أخرى، مثل: استصلاح الأراضى، وإقامة قرى، وضبط المياه وتوزيعها. وبدأ تمايز طبقى، تحول فيه الرئيس إلى حاكم بالمعنى الدقيق، وبعد ما تحقق له من انتصارات على جماعات معادية صار يؤلَه محليًا، ثم اندمجت الكيانات الصغيرة فى كيانات كبيرة عبر مرحلة تاريخية طويلة، إلى أن ظهرت أول دولة فى العالم.

كان جوهر النظام هو غياب الملكية الفردية وسيادة ملكية الدولة، وأضحى الفلاحون عبيدًا للحاكم عبودية معممة لا فردية، وأصبح الحاكم إلهًا.. وبذا لم تعرف مصر فى مرحلتها الفرعونية قانونًا ضخمًا كقانون (تشريعات) حمورابى. وهذا النظام ظل سائدًا فى تاريخ مصر حتى القرن التاسع عشر. وبطبيعة الحال فقد خضع لبعض التعديلات فى بعض العصور، فاقترب فى أحيان من النظام العبودى، واقترب فى أحيان أخرى من النظام الإقطاعى. ويتضح لنا أن المحكومين كانوا يؤدون فائض عملهم إلى حكامهم، وهكذا عرفت مصر نمط الاستبداد أو الطغيان الشرقى، الذى كانت مصر صورته المثلى، وتراوح هذا الطغيان بين الحاكم الطاغية فى أكبر مدينة والخفير الطاغية فى أصغر قرية، وزاد

وطأة هذا الطغيان أن الفلاح المصرى لم يكن يجد منه فكاكًا، حيث لا يعطيه المعمور الضيق فرصةً، لأن يبتعد كثيرًا عن يدى الحاكم، وليس له سوى برارى الدلتا ومغازات النوبة أو الصحراء التى تعادل عنده الموت، وفى أحيان نادرة كان يهرب إلى بلاد الشام.

كذلك كان من شأن نمط السكنى بالقرية، أنه يلغى الفردية، ويفرض تنميطًا جمعيًا، تخفت معه روح المبادرة التى تعين على المقاومة، ثم إن أحادية الاقتصاد المصرى، حدّث كثيرًا من وجود طبقة من التجار والحرفيين، أو حدث من نموها فى حال وجودها، وكان قمينًا بهذه الطبقة أن تحدث قدرًا من الحراك الاجتماعى، من شأنه أن يكسر طرق هذه الحلقة الرهيبة.

ولكن أكبر مضاعف على الطغيان هو الاستعمار الأجنبى، الذى يتخذ من الطغيان المحلى عميلًا له وأداةً، ولدينا نموذج الأتراك مع المماليك والعربان.

وعن موقف الشعب المصرى من هذا الطغيان، فهو يتمثل فى نقطتين مهمتين، أولاهما: أن المصرى عادةً ما كان يقف سلبيًا إزاء هذا الطغيان، فينصرف عن حياة الحاضرة (الدنيا) إلى حياة أخرى (الدين) أو حياة جديدة (الإنجاب)، أو يلجأ إلى النكتة السياسية، أو خلاصه الفردى (الوظيفة الحكومية) وربما يقتعد بعدها مكانةً عاليةً فى جملة البيروقراطيين، أى يصير جزءًا من النظام، فيكرس أوضاعًا، كان هو نفسه ينفر منها. ولكن للإنصاف فإن المصرى أحيانًا كان يقوم بانتفاضات، يرغم الحاكم خلالها على تقديم تنازلات ربما كانت مهمةً، وقد تتحول هذه الانتفاضة إلى ثورة عارمة.

النقطة الأخرى، أن ظاهرة الطغيان لم تكن مقصورةً على مصر وحدها، بل شملت العالم كله عبر عصوره المختلفة، ولكن مصر لم تعرف نظام العبودية بالصورة الصارخة التى كان عليها فى بلاد اليونان -مهد الديمقراطية- بل لم تعرف أصلًا نظام القنانة الذى كان نظامًا أساسيًا فى أوربا فى زمن الإقطاع.

آخرها الخنوع، وليس يعنى هذا شخصية المصريين منحرفة بطبيعتها، إنما هى محرفة بطبيعة حكمها، وعلى الشعب أن يتحمل مسئوليته فى هذا الشأن، فالشعب هو الذى يصنع الطاغية، وهو الذى يجنى فى الوقت ذاته تبعات طغيانه. وليس هناك حل لمشكلات مصر، إلا الديمقراطية، فصميم المشكلة والمأساة "ليس ضبط النيل، ولا ضبط الناس، وإنما ضبط الحاكم".

عباراته ليست سهلة لكنها تعلق فى الذاكرة وتحفز على الإبداع

وبعيدًا عن الجانب الفكرى لجمال حمدان، يشيد الدكتور عبادة بطريقة كتابة حمدان للجغرافيا، حيث عبارته غير السهلة الاستيعاب فضلًا عن تمثلها، ولكن ليس سهلًا أيضًا نسيانها، كما إن له إضافات فى مجالات التعريب والاشتقاق أسهم بها فى معالجة مشكلة المصطلح العلمى عندنا.

«الاستيطان على سبيل الإبادة»

كتابه «اليهود أنثروبولوجيا» يهدم المسلمات الموروثة

د. عمر مصطفى لطف

على الرغم من أن العالِم الدكتور جمال حمدان لم يكتب عن اليهود إلا كتابًا واحدًا؛ "اليهود أنثروبوجيا" الهلال ١٩٦٧؛ إلا أن رئيس المخابرات الأسبق أمين هويدى أكد أن لديه ما يثبت



أن الموساد الإسرائيلى هو الذى قتل جمال حمدان، خاصةً أن المقربين من د. حمدان – ومنهم أستاذى الراحل د. عبادة كحيلة – أكدوا اختفاء مسودات بعض الكتب التى كان بصدد الانتهاء من تأليفها، وعلى رأسها كتابه عن اليهودية والصهيونية، ويقع فى ألف صفحة، وكان من المفروض أن يأخذه ناشره يوسف عبد الرحمن للبدء فى طباعته، بالإضافة إلى كتابين آخرين وهما "العالم الإسلامى المعاصر"، وكتاب عن علم الجغرافيا، مع العلم أن النار التى اندلعت فى الشقة لم تصل لكتب وأوراق د. حمدان، مما يعنى اختفاء هذه المسودات بفعل فاعل. وحتى هذه اللحظة لم يعلم أحد سبب الوفاة ولا أين اختفت مسودات الكتاب الذى يتحدث فيه عن اليهود.

يتبادر إلى الذهن على الفور ما أهمية أفكار العالم جمال حمدان عن اليهود والصهاينة لدرجة أن البعض يؤكد قيامهم باغتياله؟

ولقراءة أفكاره هذه لا بد من قراءة أفكاره ورؤيته التى وضعها فى كتابه "اليهود أنثروبوجيا"، والذى بالرغم من صغر حجمه فإنه يبلور كثيرًا من أفكار جمال حمدان وآرائه، ولا يمكن فهمه إلا فى إطار منظومته الفلسفية والسياسية ومنطلقاته الفكرية.

والكتاب ليس دراسة أكاديمية بالمعنى الشائع، وإنما دراسة عميقة كتبها مثقف مصرى "صاحب موقف" لا يكتب إلا انطلاقًا من لحظة معاناة وكشف، مما أدى إلى ظهور مشروع فكرى متكامل، ظل هدفه هو الوصول إلى الحقيقة فقط، وكيف يمكن تحويل هذه الحقيقة إلى عدل.

ومن هنا يوضح جمال حمدان الهدف من الكتاب قائلًا: "نلاحظ أن أغلب كتاباتنا فى العربية عن العدو الإسرائيلى تأخذ فى جملتها الصبغة السياسية المباشرة التى تعامل العدو كمعطيات مفروغ منها أو ككم معلوم بدرجة أو بأخرى، دون أن تحاول أن تنفذ إلى حقيقة كيانهم وتركيبهم: فالكل يهود أو صهيونيون، والكل يعيشون فى كنف الاستعمار وحمايته، والكل أتى بصورة غامضة من نسل يهود الشتات الذين أتوا بدورهم بطريقة ما من سلالة يهود فلسطين التوراة، وفى هذا الإطار التجريدى الضيق، أو المتعجل غير المتأنى تبدو

صورة العدو فى أذهاننا باهتة عائمة، ونبدو أحيانًا كما لو كنا نطارد شبحًا. ونحسب أننا لهذا كله بحاجة إلى دراسة علمية محققة، تقتنص هذا الشبح، تجسّده، ثم تشرحه أصلًا وتاريخًا، جنسًا وتركيبًا، تطورًا وتوزيعًا.. إلخ. إن مثل هذه الدراسة أصبحت ضرورة شرطية لأى فهم عربى سليم لقضيتنا الكبرى (فلسطين المحتلة) بعد أن اختلط الأمر بالدعايات الصهيونية المغرضة المضللة وتزييف التاريخ وابتسار الحقيقة العلمية ذاتها. كذلك لا بد أن نبادر من البداية فنحذر من أن كثيرًا من الكتابات العلمية البحتة فى الموضوع ينبغى أن تتناول بحذر لأنها تعتمد على المصادر اليهودية والصهيونية أساسًا، وهى من ثم قد تنقل عمدًا أو عن غير عمد وجهات نظر محددة ومحسوبة سياسيًا".

يفرق العالم جمال حمدان بين يهود التوراة ويهود صهيون من الناحية الأنثروبولوجية، فيهود التوراة مجموعةٌ ساميةٌ من سلالة البحر المتوسط من سمرة فى الشعر وتوسط فى القامة وتوسط إلى طول فى الرأس وأنف أقنى وضيق فى الوجه، وأقرب الممثلين لهم السامريون، وعددهم أقل من مائتين، يقيمون فى إحدى قرى نابلس الفلسطينية، أما يهود اليوم فإن ٨٠٪ منهم لا تتطابق ملامحهم الأنثروبولوجية الوراثية مع ملامح يهود التوراة، فلا توجد وحدة لونية لهم، والأنف الأقنى نسبته قليلة، ويتسمون بعرض الرءوس، والقليل منهم طوال الرءوس، على أن هذا القبيل (الشرقيون وبعض السفارديم) عاشوا بين أقوام طوال الرءوس. وهناك أدلة للاختلاط تاريخية، من تحول دينى (خزر - فلاشة - تاميل)، وتزاوج (نبهت الكنيسة إلى خطره)، ثم إن الاتجاه العلمانى الحديث وشيوع الزواج المدنى (أمريكا) أدى إلى وجود أنصاف اليهود وأرباعهم، بل إن كثيرًا من اليهود أثبتوا أصولهم الآرية إبان عهد السطوة النازية فى ألمانيا.

وهكذا يؤكد جمال حمدان أننا أمام أوربيين تهوّدوا وليس أمام يهود تأوربوا، ولهذا تخشى الصهيونية من الاندماج، لأن هذا إلغاء لوجودها أصلًا، والبديل هنا هو ضد سامية جديدة.

وعلى المستوى السياسى يؤكد حمدان ارتباط الصهيونية عضويًا بالإمبريالية العالمية، لأن بداياتها تعاصرت مع آخر موجة كبرى للاستعمار القديم، لكى تحققها تعاصر مع أول موجة كبرى للاستعمار الحديث، بحيث أصبحت إسرائيل فى النهاية قاعدةً أمريكيةً بدرجة دولة، فجمعت بين أنماط الاستعمار المختلفة - إستراتيجيًا واستغلاليًا وسكنيًا- وأثبتت بوضوح أن الصهيونية هى أعلى مراحل الإمبريالية. واليهود جزء من الظاهرة الاستعمارية الاستيطانية الإحلالية العامة ومع هذا فثمة ملامح خاصة فريدة لهم: العودة اليهودية إلى فلسطين ليست عودة توراتية أو تلمودية وإنما هى عودة إلى فلسطين بالاغتصاب، هو غزو غرباء لا عودة أبناء قدامى.

يؤكد حمدان أن اليهود جزء من تواريخ التشكيلات الحضارية التى يوجدون فيها ولا يوجد أى داع لعزلهم عما حولهم من ظواهر. ولهذا يفند حمدان الأساطير

قراءة أنثروبولوجية عميقة للظاهرة ووعى للخصائص الفيزيقية

التى تؤكد أن اليهود فى حالة شتات دائمة، يهيمون على وجوههم من بلد لآخر يرفضون الاندماج فى مجتمعاتهم، فيبين أن اليهود لم يقاوموا عمليات صبغهم بالصبغة الهيلينية، وانتشروا انتشارًا واسعًا فى كل العالم الهيلينى البيزنطى، وقدّر عدد يهود الإسكندرية ثلث سكان المدينة فى العصر البطلمى، وبالتالى يؤكد حمدان أن سقوط الهيكل لم يكن بسبب تشتت اليهود وإنما هو نتيجة اندماج اليهود فى الحضارة الإغريقية، شأنهم شأن الشعوب الأخرى، وفى دراستنا – فى الدكتوراة – أكدنا اندماج يهود مصر فى المجتمع منذ الفتح الإسلامى حتى ثورة ١٩٥٢، وأنهم كانوا جزءًا لا يتجزأ من المجتمع.

ولا يجد العالم جمال حمدان حلًا إلا فى التعجيل بالحرب، ولا يخاف من امتلاك إسرائيل قنابل





مؤسسة الكويت للتقدم العلمي

بسم الله الرحمن الرحيم

شهادة تقدير

بناءً على قرار مجلس إدارة مؤسسة الكويت للتقدم العلمي بجلسته المنعقدة بتاريخ ١٨ رمضان ١٤٠٧هـ الموافق ٢٦ مايو ١٩٨٦م، تقرّر منح

الدكتور جمال حمدان

جائزة المعرض الحادي عشر للكتاب العربي في الكويت (١٩٨٥)
في حقل التأليف في الإنسانيات عن كتابه
«شخصية مصر – الجزء الثالث والرابع»

حرر في الكويت ٧ ربيع الآخر ١٤٠٨ هجري
الموافق ٢٨ نوفمبر ١٩٨٧ ميلادي

المدير العام
الدكتور علي عبدالله الشملان

ذرية – وهو ما يستبعده حمدان– لأنها إذا استطاعت عن طريق هذه القنبلة أن تؤثر فى جزء من طاقة الأمة العربية، إلا أن الجسم الأساسى من هذه الطاقة يبقى سليمًا، ويستطيع أن يرد الضربة ضربات، تقليديًا إذا لم يكن نوويًا. ولكن حمدان يؤكد على ضرورة مصاحبة العمل العسكرى، النفاذ إلى نقابات العمال وأحزاب اليسار والاشتراكيات، ووضع مرجع كامل عن القضية الفلسطينية باللغات الأجنبية، وإنشاء معهد كامل للدراسات الفلسطينية، وهذه الأعمال من اختصاص المثقفين العرب.

يتساءل حمدان أيهما أسبق الوحدة العربية أم تحرير فلسطين؟ وهو هنا يرى أن الوحدة الدستورية طريق مثالى إلى فلسطين، لأن اختلاف الأنظمة الاجتماعية بين العرب يشكل عقبةً فى طريق الوحدة، لكن هذا الاختلاف ذاته لن يحول دون وحدة عمل، أو حد أدنى من وحدة العمل، خاصةً أن إسرائيل لن تنتظر حتى تتحقق الوحدة الكاملة، لأنها بطبيعة تكوينها "إسفنجة غير قابلة للتشبع" تمتص طاقة المنطقة، وأداة فى يدى الإمبريالية لضرب حركات التحرير.

ومن خلال كتابه "أنثروبوجيا اليهود" أبرز لنا حمدان ضرورة دراسة القضية الفلسطينية علميًا وليس ديماجوجيًا. ويؤكد على الحل العسكرى، وأنه يجب على دبلوماسيتنا أن تنمى عقدة الذنب فى الغرب عن مسئوليته فيما يحدث لشعب كامل (فلسطين)، وأنه يجب الرد على دعاية العدو وهى دعاية عاطفية بالمنطق الذكى.

وبالإضافة إلى كتاب "اليهود أنثروبولوجيا"، تحدث العالم الراحل جمال حمدان عن إسرائيل أيضًا ضمن كتاب "إستراتيجية الاستعمار والتحرير" (دار الهلال ١٩٦٨)، فهو يرى إسرائيل باعتبارها ظاهرة غربية بالدرجة الأولى، ثم ظاهرة يهودية بالدرجة الثانية، فهى ظاهرة استعمارية صرفة، أما الصهيونية فهى السرقة، هى قطعة من الاستعمار الغربى ولكل منها قطعة تتمتع بأهمية خاصة، هى بالنسبة إليه قاعدة متكاملة آمنة عسكريًا، ورأس جسر ثابت إستراتيجيًا، ووكيل عام اقتصاديًا وعميل خاص احتكاريًا، فلقد كان من المستحيل

أن يتحقق حلم إسرائيل إلا بالمساعدة من قوى السيادة العالمية، ومن هنا التقت الإمبريالية العالمية مع الصهيونية على طريق المصلحة الاستعمارية المتبادلة: فيكون الوطن اليهودى قاعدة تابعة وحليفًا مضمونًا أبدًا يخدم مصالح الاستعمار، وذلك ثمنًا لخلقه إياه وضمانه لبقائه.

يقول حمدان إن إسرائيل تتميز بالنمط السكسونى الذى يقوم على إحلال المستعمرين محل الأهالى الوطنيين بالإبادة أو الطرد، كما فى أستراليا وجنوب أفريقيا وأمريكا. وهى تتميز بحالة فريدة بين كل نماذج الاستعمار السكنى، فهى تجمع بين أسوأ ما فى هذه النماذج، ثم تضيف الأسوأ. هى كأستراليا وأمريكا انتظمت قدرًا محققًا من إبادة الجنس، وهى كجنوب أفريقيا تعرف قدرًا محققًا من العزل الجنسى، ولكنها تختلف عن الجميع من حيث أنها طردت السكان الأصليين خارجها تمامًا ليتحولوا إلى لاجئين مُقتلعين مُعلقين على حدودها.

وما قامت به إسرائيل ليست عملية سرقة عادية، فقد اغتصبت الأرض وما عليها من ممتلكات، فالاستعمار الاستيطانى الإسرائيلى عملية رهيبة من نزع الملكية على مقياس شعب ووطن بأسره، وتمثل إسرائيل هكذا أعلى مراحل الاستعمار السكنى وهى الاستيطان بالاستئصال والإحلال والاجتثاث والإبادة.

واستعمار إسرائيل استعمار توسعى أساسًا، وأطماعها الإقليمية معلنة بلا مواربة؛ "من النيل إلى الفرات أرضك يا إسرائيل"؛ هو شعار الإمبراطورية الصهيونية الموعودة. وهدف إسرائيل الكبرى استيعاب كل يهود العالم فى نهاية المطاف، ومثله لا يمكن أن يتم إلا بتفريغ المنطقة من أصحابها إما بالطرد وإما بالإبادة، وبطبيعة الحال فلا سبيل إلى هذا إلا بالحروب العدوانية الشاملة. ونحن بهذا إزاء أخطبوط سرطانى فى آن واحد، إزاء عدوان آنى واقع وعدوان سيَقع فى أى وقت.

أدى كل هذا إلى عسكرة المجتمع الإسرائيلى تمامًا، فقد تعين فى حالة إسرائيل أن تصبح حدودها هى جيشها، وجيوشها هى حدودها. كما أن وجودها غير الشرعى رهن من البداية إلى النهاية بالقوة العسكرية وبكونها ترسانة وثكنة مسلحة، فما قامت ولن تبقى إلا بالدم والنار، وهذا تدركه إسرائيل جيدًا، ولهذا فهى دولة عسكرية فى صميم تنظيمها، وأمن إسرائيل هو مشكلتها المحورية، أما حلها فقد تحدد فى أن تصبح جيشها هو سكانها وسكانها هم جيشها، وهو ما يعبر عنه بـ عسكرة إسرائيل.

رؤية اتسمت بالفهم العميق للوجود الاحتلالى وللقضية الفلسطينية

هذه بعض ملامح رؤية العالم الراحل جمال حمدان لليهود وإسرائيل، رؤية اتسمت بالفهم العميق للوجود الاحتلالى لإسرائيل وللقضية الفلسطينية، رؤية اعتمدت على المصادر العربية والإسرائيلية فى تشريحها، ولهذا اكتسبت شهرة محلية وعالمية كبيرة، مما جعل البعض -كما ذكرنا سابقًا- يظن بمقتل جمال حمدان على يد إسرائيل.

مدخل تاريخى لفهم الصراع مع «الآخر»

حمدان اعتبر هجرة اليهود إلى فلسطين دليلًا على حالة آنية ضد الشتات

محمد عطية محمود

يقول الدكتور عبد الوهاب المسيرى: "كل دراسات جمال حمدان هى دراسات إشكالية محاولة للإجابة عن سؤال ما، وتصب كل الأسئلة فى مشروع فكرى ليس ناقلًا للأفكار مثل عدد لا يستهان به ممن يسمون بالمفكرين فى بلادنا، ممن جعلوا همهم نقل آخر فكرة وآخر صيحة عادة من الغرب.. أولئك الذين يرون أن العالم هو الغرب ولا شىء سواه" (مقدمة كتاب "اليهود أنثروبولوجيا") ما يكشف جانبًا مهمًا وملمحًا رئيسًا من ملامح مشروع "جمال حمدان" الفكرى الإبداعى حيث تبدو هذه النزعة الاجتهادية التى تغلف الأعمال الفكرية، نحو ابتكار من نوع آخر يحاول استجلاء الحقائق من خلال البحث المضنى فيها، والتى تتجلى فى كل الدراسات التى تناولت المكان بأبعاده الفيزيقية، والميتافيزيقية من خلال روحه التى قد تبرز فى أعلى مستويات بروزها من خلال كتابه الأشهر "شخصية مصر" وما لها من عمق يضرب فى أغوار التاريخ والحضارة المرتبطة بالأرض وجغرافيتها وعبقرية وجودها تلك العبقرية التى جعلت مصر/ المكان بؤرة للحضارات ومن ثم الصراعات الإقليمية والدولية على مدار تاريخها التليد الذى يضرب فى عمق الزمن.



ومن الأبعاد شديدة الحساسية، يبرز بُعد الصراع مع الآخر/ العدو التاريخى للمصريين والعرب "إسرائيل" بما يعبر به وجود هذا الكيان الشيطانى عن جملة من إشكالياته، تلك التى ضربت إطارًا شديد الخصوصية، وعميق التأثير النفسى الذى قد تمثل له الجغرافيا بأبعادها المادية هذه الصلة الوثيقة التى تربط بين أطراف اليابس والمتجاور منها، وكما يقول فى "شخصية مصر":

"ولأن الجغرافيا كعلم تتجاوز عالم المادة والحواس المباشرة، وليست سجينة الكم، فهى لا تقبع قط فى الآن وهنا فحسب، وإنما تتجاوزهما، فهى تترامى بعيدًا عن الماضى وخلال التاريخ، لأنه بالدور التاريخى وحده يمكن أن نتعرف على الفاعلية الإيجابية للإقليم وعلى التعبير الحر للشخصية الإقليمية"(١)

ترتبط هنا الشخصية بمقومات بنائها، وهى التى يستجليها الكاتب بهذه المنهجية الاستنباطية القائمة على التحليل والتراتب الفكرى المؤدى إلى غاية، بعد التأمل الشديد كسبيل مباشر لمحاولة سبر الغور واستكناه الحقائق، والتى تخرج من رحم الحالة/ المكان/ الروح، لتبدو خصيصة من خصائص

مميزة لمشروع عقلى مفكر لعالم يجتاز الحدود المتعارف عليها ليصنع هذه الصلة وهذه الثقة بالمعادلات التى تربط المادى بالمحسوس الضارب فى يقين الشخصية وتكوينها، والعمل على ملء فراغات الحالة المشبعة بالحس المعرفى المنقب، ليكتمل هذا الاستغراق والامتلاء بالحس الوطنى والمد المتحول من حالة السكون إلى حالة الكشف من خلال الحركة الدائبة.. وهى التى دومًا تسبق اللحظة وتتخطى حدود المكان لتحقيق حالات من موجبات التعامل مع الجغرافيا كعلم كما أورد فى هذا المقام، فالآخر هنا يقف على النقيض من كل شىء، ويستحوذ على مقدرات للمكان فى توقيت مخاتل من الزمان، ليستولى على ما لا يستحق، وهو ما يستقر فى الضمير الجمعى للحس القومى والوطنى والشعبوى الموجه إلى شحذ الهمم فى مواجهة الصراع، ولعل الوازع النفسى الضاغط يعد معلمًا من تلك المعالم المميزة والدافعة لهذه الحركة من البعث وإحياء الهمم، والسعى نحو معرفة الآخر من باب "اعرف عدوك"، حيث يمثل هذا المكان المشترك بفعل الاغتصاب عمقًا إستراتيجيًا لأمن الوطن وتهديدًا له فى ذات الآن.

مدخل تاريخى إلى فهم "الآخر/ العدو"..

"نحن نلاحظ أن أغلب كتاباتنا فى العربية عن العدو الإسرائيلى تأخذ فى جملتها الصيغة السياسية المباشرة أو غير المباشرة التى تعامل العدو





كمعطيات مفروغ منها أو ككم معلوم بدرجة ما أو بأخرى دون أن تحاول أن تنفذ إلى طبيعته وتكوينه إلى حقيقة كيانه وتركيبه، فالكل يهود أو صهيونيون، والكل يعيش فى كنف الاستعمار وحمايته والكل أتى بصورة غامضة من نسل يهود الشتات الذين أتوا بدورهم بطريقة ما من سلالة يهود فلسطين (التوراة) وفى هذا الإطار التجريدى الضيق (أى الاختزالى) أو المتعجل غير المتأنى، تبدو صورة العدو فى أذهاننا باهتة غائمة بالغة السطحية، وتبدو أحيانًا - أكاد أقول - كما لو كنا نطارد شبحًا"(٢).

هذا التحديد العلمى الممنهج بمنهجة الحالة، وليس بمنهجة النظريات المعلبة الجاهزة والتى تضع فرضياتها على أسس جدلية، أو لاهوتية فى حالة مثل تلك الحالة الفريدة،



والتى أصبحت ظاهرة، لتصبح لازمة من لوازم هذا الوجود المختلق والملتصق ببدن أمة وعصبها، ما يدفع إلى المزيد من حالات الاستقصاء والبحث فى جذور تلك الحالة اليهودية الصهيونية والتى تمثل مصادرها الأنثروبولوجية بوابة عميقة ومشرعة لتلك المحاولات الإيجابية لتوسيع المعرفة، واستنباط أحوالها، مرورًا بالعهد القديم، وبداية بالتكوين:

"وفى فجر الألف الأولى قبل الميلاد وحّد داود الأسباط أو قبائل إسرائيل الاثنتى عشرة، وهزم اليبوسيين والفلسطينيين، وأسس ووسع مملكة إسرائيل حتى امتدت أرض إسرائيل من دان فى الشمال إلى بير سبع فى الجنوب، واتخذت من يبوس عاصمة لها، بعد تحول اسمها إلى أورشليم، أى مدينة السلام"(٣).

يبدو تأصيل فكرة الشتات من خلال الكتاب، من الملامح الرئيسة التى تضرب فى العمق الأنثروبولوجى لليهود منذ نشأتهم وتحولاتهم، حيث يبرز كل من الجانب الجغرافى والتاريخى وآثاره الدالة، جنبًا إلى جنب لتأطير الرؤية، وهى الفلسفة الاستقصائية الباحثة فى الجذور، ففكرة الشتات فى حد ذاتها كمكون نفسى قد استأثرت باهتمام الباحث منذ فجر تاريخ اليهود، ارتباطًا بعقيدتهم، وانتقالا عبر مراحل وحقب ساهمت فى هذا الشكل، من خلال التكوين والشتات/ الخروج.. وهو ما يقدم رؤيته المنهجية بداية من العهد القديم لليهود، فيما بين عمليتى التكوين والشتات انطلاقًا إلى مرحلة أشد عمقًا وتأثيرًا وإيغالًا فى الحالة الاجتماعية التى تبرز الخصائص والدقائق المميزة لعلم الإنسان الاجتماعى.. فكيف تكون المجتمع اليهودى؟ وكيف نشأ إنسانه

المحفورة ذاته بندوب الاضطراب والشعور الدائم بالضياع والاستلاب، وهو ملمح نفسى ضمنى تنبغى الإشارة إليه؟

التكوين والشتات

"وإذا كانت الفترات السابقة معًا هى المرحلة التكوينية –سفر التكوين– فإن من بعدها يبدأ سفر الخروج والشتات DIASPORA الذى يمكن أن نميز فيه ثلاث دورات أو أربعًا، فقد بدأ سرجون بنقل الكثير من إسرائيليى السامرة من أبناء القبائل العشر إلى بابل وأسكن مكانهم بعض أسراه من البلاد المفتوحة الأخرى، ولكن نبوختنصر الذى نقل أغلبية اليهود أسرى إلى بابل، والمقدر أن عدد اليهود قبل ذلك بلغ زهاء ثلاثة أرباع المليون"(٤) .

ما يشير إلى حد بعيد إلى تلك التركيبة التى تخطت حدود المكان؛ لتثير حالة الانتقال عددًا من المدلولات على عمق تأثير تلك الطائفة من البشر، وتعاقب حالات الانطلاق والاستعباد والوقوع فى الأسر، التى عانتها أو شاهدتها أو مرت بها، لتعميق هذه الحالة الوهمية من التمترس والثبات للحصول على وطن مستقر، قد تعترض ذلك المزيد من العوائق والتراكيب السياسية والدينية التى ربما كانت طاردة، وواضعة اليهود دائما فى خانة الاستعباد والاسترقاق – والتى ربما بدأت منذ خروجهم الأول من مصر الفرعونية – انتقالا إلى مرحلة جديدة، والتى سميت بالشتات الهللينى الذى يرتبط تاريخيًا مع حقبة بدأت مع فتوح الإسكندر الأكبر واستمرت مع السلوقيين والبطالسة ثم البيزنطيين، وغيرهم

"غير أن للتتار هنا دورًا مهمًا فى التاريخ اليهودي؛ فقد قامت منهم دولة فى القرن السابع الميلادى هى دولة الخرز التترية التى تحولت بالجملة تماما – فى رواية أخرى – إلى اليهودية فى القرن الثامن أيام شارلمان، بينما – بالمقابل – تحول اليهود المهاجرون إلى لغة الخرز التركية المسماة بالجاجتاى JAGATAI وبهذا أصبح فى المنطقة يهود أصليون مهاجرون، ويهود متحولون من السكان المحليين"(٥).

كما يشير الكتاب إلى مرحلة ثالثة وأخيرة فى العهد القديم، انتقلت بهم من الحد الشرقى إلى الناحية المضادة الغربية فى توسعة جديدة من التوسعات القائمة على الزحف والهروب/ الشتات فى آن واحد، وهو ما يؤثر إلى حد بعيد ٍ فى تكوين الشخصية وعمقها التاريخى وآثاره الدالة عليه، وهى الشتات الرومانى، الذى قامت فيه ثورات اليهود ضد الرومانيين فى صراع مرير على مقدراتهم ورموزهم الدينية البارزة، والضغط على شعورهم الدينى المرتبط بالمكان القديم "أرض فلسطين" ومحاولات إبادتهم والتخلص من شرورهم ومكائدهم وضغطهم المستمر، ونهاية بتصفيتهم فى مذبحة كبرى عام ٧٠ ميلاديًا وإقصاء المتبقى منهم من أرض المعاد "فلسطين":

"والملاحظ أن تحولاً جذريًا طرأ على اليهود بعد هذه الإبادة الشاملة والتشريد، فتاريخهم قبل عصر التوراة

الشتات الهللينى يرتبط تاريخياً بفتوح الأسكندر الأكبر



وبعده تاريخ دموى حربى كله الغزو والعدوان وتغلب عليهم فيه صفة الشراسة والعنف. أما بعد مجازر الآشوريين والبابليين ثم الرومان فقد تحول اليهودى فجأة إلى شخصية مستضعفة خانعة تحقق أغراضها بالوسائل الناعمة والملتوية وبالتزلف والمكر والخديعة"(٦).

ما يعكس منعطفًا خطيرًا فى تحول الشخصية اليهودية التى ترسبت فيها عدة عوامل نفسية واجتماعية وسياسية ودينية، وعقيدة (دنيوية) ممسوسة بالانتقام ومحاولات السيطرة والهيمنة، تلك هى الشخصية الإشكالية التى تتكون فى مجتمع إشكالى قادر على التشكل والتحور والاندماج، من خلال الشتات والتنقل، وتكرار محاولات الخروج للعودة من جديد فى دورة من دورات الزمن وارتباطها بالمكان.



إلا أن ثمة شتاتًا من نوع آخر معاصر، قام فى ثنايا القرنين التاسع عشر والعشرين يطرح ملامح جديدة، ربما تغيرت بها خريطة العالم، انطلاقًا من مفهوم العالم الجديد وتشكيلاته وتكتلاته وثوراته وانقلاباته السياسية واضطراباته خصوصًا فى الجانب الغربى من الكرة الأرضية، وانطلاقًا من أواسط القرن التاسع عشر بألمانيا وفرنسا تحديدًا، واتجاه اليهود إلى العالم الجديد ممثلًا فى الولايات المتحدة الأمريكية، ثم مرحلة تالية وتتركز فى الإرسال إلى روسيا القيصرية، وهى التى تتتابع حتى تصل إلى حقبة النازى هتلر ومحرقة اليهود وإبادتهم الجماعية، مما أدى إلى تفريغ أوروبا من اليهود وتمركزهم فى أقصى الغرب حيث الولايات المتحدة، البؤرة الجديدة لهم، وتهيئة العالم بأسره إلى جريمة زرع الكيان الصهيونى فى أرض فلسطين.

"وهذه الجريمة الأخيرة نفسها هى دورة جديدة فى ماذا نقول شتات اليهود، غير أنها اختزلت وكثفت كل تاريخ اليهود فى الاضطهاد وعكسته على كل عرب فلسطين الشرعيين. إنها الدورة الصهيونية التى قامت بعملية إسقاط على العرب لكل تجربة يهود الشتات من إبادة وطرد وخروج ابتداء من الأسر البابلى حتى ضد السامية النازية"(٧).

يبدو هنا الطرح التحليلى العميق، لجذر من جذور الأزمة مع العدو، وهو الرغبة الشديدة فى الانتقام والتنكيل التى رسبتها فى ضمير الشخصية اليهودية كل مراحل الشتات والتقتيل والتجويع والتشرد وتوالى الزحف فى كل أصقاع الأرض، ينفذ منها الكاتب إلى عمق المأساة التى نقلت إحداثيات الإبادة والتصفية والعنصرية إلى جانب آخر مستضعف هو الشعب الفلسطينى

الذى يملك حق الأرض والمواطنة، وهى محاولة لا شك بغيضة من هذا الجانب الصهيونى لفلسفة الواقع المرفوض والذى يغير، بل ويشوّه التاريخ وجغرافيا المكان الشاهدين على كل تلك التجاوزات والافتراءات.. فهنا وإلى جانب ذاك ينمو حس الانتماء الوطنى والقومى للكتاب للدفاع عن تلك المقدرات، ضد كل المهاترات المزعومة، وتلك الميديا الإعلامية، أو الآلة/ السلاح الذى يشهره الكيان الصهيونى فى وجه الجانب المستضعف ليصير هو الأضعف وتنقلب الصورة تمامًا بإحداثيات جديدة للتعامل على النطاق العالمى من خلال حيل النفوذ والهيمنة؛ لتأتى الهجرة إلى فلسطين بأبعاد جديدة تغير خارطة التواجد اليهودى فى العالم من خلال طبقات اليهود المختلفة، وبما يعبر عن حالة آنية ضد الشتات وضد الاضطهاد الذى كانوا يعانون منه، فأصبحوا هم من يصدرونه بشرعية جديدة تخصهم، ما آل إليه تركيبهم العضوى وتراكب وجودهم بأرض المعاد بحسب ما يدعون، وما يستندون إليه من نصوص توراتية!!

"فإذا كان اليهود المحليون قبل الاغتصاب هم من الشرقيين، فقد جمعت الصهيونية بالهجرة بين المجموعات الرئيسية الثلاث بنسبة النصف من الأشكناز والنصف الثانى من السفارديم والشرقيين"(٨).

فضلًا عن الخريطة العالمية لوجودهم من خلال تناثرهم فى العديد (المحدود) من دول العالم وانحسارهم كجيتوهات مغلقة، بحسب التعبير الدينى المغلق على معتنقيه، والموجود فى الديانات السماوية لدى بعض المتشددين والمتطرفين، وهو من الملامح التى يعرج عليها البحث التحليلى، إلا أن هذا الوجود قد فرض هيمنة من نوع آخر بتحديد مجالاتهم الجغرافية، الذى يكشف إلى حد كبير ويؤكد على سمات الإنسان الشخصية التى تغلف وجوده، وإن اختلف المكان وتعددت صوره، وتباعدت جغرافيته:

"فإن -هذا التحديد- عادة ما يجعل منهم أقليات مهمة أو خطرة فى بيئاتهم المدنية تلك، بل قد يؤلفون الأغلبية فيها أحيانًا كما عرفت بالفعل بعض مدن بولندا فى القرن التاسع عشر، مما يفسر سيطرتهم المادية والسياسية من ناحية، ويضخم شعورهم بالذات من الناحية الأخرى، وبالتالى يفاقم من شدة التعصب ضدهم والاضطهاد من ناحية ثالثة"(٩).

ما يعكس هنا أيضًا أهمية الجانب النفسى المساهم إلى حد بعيد فى تكريس النموذج اليهودى/ الصهيونى الذى يعانى افتقاد الثقة الداخلية بالذات جراء ما حدث معه، ويعظم من حالة الاستنفار المستمرة والعداء السافر والاستعداد التام لتصدير هذه النزعة العدائية وخلط الأوراق بها، وهى السمة التحليلية التى ينزع الكاتب، لتقديم تلك العوامل التى تضع (مجتمعة) هذا الإطار الإنسانى السلوكى المرتبط بحركة كيان مغتصب، يقود مجموعة من المشوهين نفسيًا واجتماعيًا، يبحث الكتاب عن أصلهم

تأتى الهجرة إلى فلسطين لتغير خارطة التواجد اليهودى فى العالم

الجنسى فى أحد محاوره المهمة، حيث ينتهى إلى حقيقة تبعت المزيد من محاولات المقارنة وسبر الغور والعرض المنهج المنطقى لكل السلالات التى تعاقبت سواء كانت من أيام التوراتيين أو من خلال من أعقبهم فى حقب متلاحقة، ليستنبط البحث حقيقة مفادها أن اليهود ليسوا جنسًا وإنما هم مجرد أناس بلا هوية مشتركة:

"وعلى هذا الحكم الحاسم الأخير يعلق مؤلفو كتاب "نحن الأوروبيين WE EUROPIANS" وهم جوليان هكسلى وهادون وكارسوندرز: "ونحن نعتقد أنه على صواب، أن اليهود لا يمكن أن يصنفوا كأمة، ولا كوحدة إثنولوجية، بل هم بالأحرى مجموعة اجتماعية- دينية تحمل قدرًا كبيرًا من عناصر البحر المتوسط والأرمنى



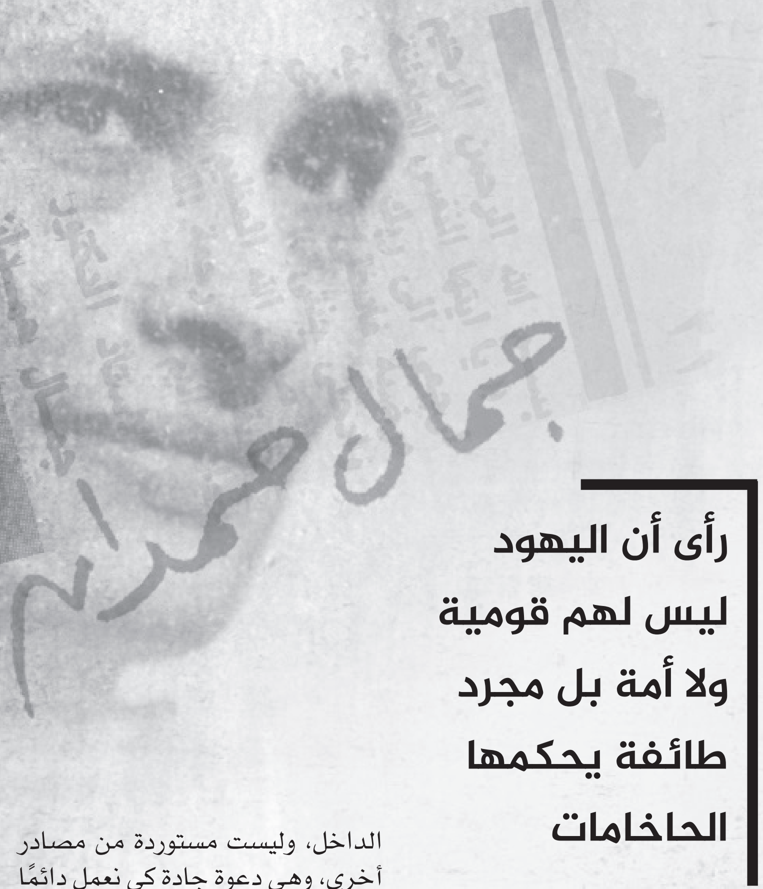


وغيرها كثير، وتتفاوت تفاوتًا عظيمًا فى الصفات الجسمية" (١٠).

ومما يدلل عليه التعددية الجنسية المتشابكة التى وسمت هذه الجماعة من البشر من خلال الاختلاط المباشر وغير المباشر مع جميع الأجناس التى تعاقبت على وجودها بينهم أو عاشت فى نطاقاتهم المتباينة؛ ما يفسر هذه الهوة العميقة بين الملامح والمعايير الجسمانية والجنسية التى يشير إليها البحث المستند فى تفاصيله إلى المراجع العلمية والأنثروبولوجية التى كتبها أوروبيون يجاهدون فى دفع هذا الارتباط المباشر والجذرى لليهود بهم بعيدًا، برغم العديد من الإشكاليات التى طرد بها اليهود من مواطنهم التى أثاروا بها العديد من القلاقل والمشاكل الإقليمية والدولية، حتى أنهم أصبحوا عبئًا ثقيلًا على كل من جاورهم بنزعتهم إلى التآمر وشهوة الانتقام المترسبة فى نفوسهم المريضة، وموجات التعاطف معهم!!

إشكالية الوجود الوهمى.. والذوبان وهى الإشكالية التى تقود إلى ملمح جديد من ملامح البحث، المهمة فى هذا السياق، وهو أدلة هذا الاختلاط الذى ميَّع هذا الجنس فى الوجود الأساسى أو الأصيل لليهود الذين خاضوا حربًا شرسة فى سبيل الوصول إلى مكانة ثابتة على خارطة الوجود الإنسانى، وهو ما تشير إليه جهود البحث فى هذا المقام، فيما يرد من أدلة تاريخية على الاختلاط والذوبان فى الأعراق والأجناس كملمح أنثروبولوجى أو إثنى، وهذه الظاهرة:

"ظاهرة ذوبان أو انصهار اليهود واندماجهم أو امتصاصهم فى شعوب العالم المعاصر الحديثة، وموقف الصهيونية السياسية منها، فالصهيونية إذ تحاول عبثًا أن تجعل اليهودية العالمية شعبًا وقومًا وأمة، بل وجنسًا مستقلًا وليس مجرد طائفة دينية، وتجمع بين عشرات الشعوب والقوميات والأمم والأجناس، لا تزيف حقائق التاريخ فقط، ولكنها تقاوم وتحارب حتمية حركة التاريخ التقدمية، وتسعى إلى تجميد تطور المجتمع الإنسانى"(١١) وهى النتيجة الحتمية، التى تبررها عدة أسباب مترسبة فى وعى الشخصية اليهودية كشخصية/ جماعة/ توجه فى كونها لها ميراث من السمات الأنثروبولوجية الجامعة لسلوك الفرد/ الإنسان اليهودى فى محيطات تجمعه وانعزاله والقيمة السالبة المختبئة بداخله والتى تشعل ضراوة العداء الشرس والتوجهات نحو حرق العالم بالفتن، كما حرقهم العالم من وجهة نظرهم بالمحارق والمجازر والأهوال التى جعلت من رموزهم أيقونات للبطولة والشجاعة المزعومة،



وكما يقول الباحث المتسلح بمعرفيته ومنهجه فى البحث الشاق بالعودة إلى جذور تلك الشخصية مبررًا:

"فالصهيونية تعلم علم اليقين أن الاضطهاد الذى تعرض له اليهود فى أوروبا الوسيطة والحديثة لا يرجع إلى التعصب الدينى وحده بقدر ما يرجع إلى طريقة حياة اليهود وانعزالهم وطبيعة حرفهم الابتزازية ومركب إحساسهم المتضخم بأنفسهم وادعاءاتهم بالتفوق المزعوم"(١٢).

وعليه يخرج البحث من هذا التماس، مع الخطوط الخارجية العريضة لهذه الإشكالية، ومع التعمق فى جوهر القضية جغرافيًا وتاريخيًا وسياسيًا، ومن ثم أنثروبولوجيًا جامعًا لكل العناصر المميزة لانتفاء وجود الجنس النقى من الشوائب المزعوم، واستقصاء حركة المد والجزر التى قامت بها الطوائف اليهودية والأشتات بدءًا من الخروج ومن الشتات وإعادة التمركز الخاطئ فى أراض سليبة، وخصوصًا ما يهمنا فى المقَّام الأول من وجود كيانهم الصهيونى وسط عالمنا العربى، بأن اليهود ليس لهم قومية ولا هم شعب ولا أمة، بل مجرد طائفة دينية يتحكم فيهم الحاخامات ورجال الدين، ويؤلفون من أخلاط من كل الشعوب والقوميات والأمم والأجناس:

"ومن ناحية أخرى فلا علاقة لهم جنسيًا ولا أنثروبولوجيًا بفلسطين، وهم أجانب غرباء عنها دخلاء عليها مثلما يعد الأوروبيون أو الأمريكيون بالنسبة لها، وهم حينما يغتصبونها ليخلقوا منها إسرائيل الصهيونية، فليست هذه هى عودة الابن القديم بعد رحلة طالت عبر الزمان والمكان، وإنما هى غزو الأجنبى الغريب بالإثم والعدوان"(١٣).

رأى أن اليهود ليس لهم قومية ولا أمة بل مجرد طائفة يحكمها الحاخامات

لعل هذا التطواف، ومحاولة قراءة فكر جمال حمدان، من خلال رؤيته الخاصة الماتعة، بغض النظر عن الإطار المحدد للكتاب، يحاول التماس والتعاطى مع بعض من الأفكار والجوانب العلمية التى تتميز بها هذه الكتابات من موسوعية فكرية، وعمق اعتمد على استرسال البحث بكيمياء تعامل مع الحالة، وتراتبية وجودها من خلال الحفر فى هذين البعدين: الزمان، والمكان؛ لسبر غور قضايا شائكة يهم الوجدان الجمعى معرفتها والاستنارة بها لتاريخ من نوع خاص مبدع تتجلى أدواته فى تلك البراعة فى التحليل والاستنباط المرتكزين على رؤية ومنهجية فاعلة من الداخل، وليست مستوردة من مصادر أخرى، وهى دعوة جادة كى نعمل دائمًا على استنباط آليات جديدة للتفكير والتصنيف والتفسير.

الهوامش:

(١) شخصية مصر.. ص٣٠.
(٢) اليهود أنثروبولوجيا.. ص ٥١-٥٢.
(٣) اليهود أنثروبولوجيا ص ٥٦.
(٤) نفسه ص٦١
(٥) السابق ص ٦٨.
(٦) السابق ص ٧١-٧٢.
(٧) السابق ص ٨٣.
(٨) السابق ص ٨٧.
(٩) السابق ص١١٤.
(١٠) السابق ص ١٥٢.
(١١) السابق ص ١٦٧.
(١٢) السابق ص ١٦٧.
(١٣) السابق ص ١٨٥.

وظائف المدينة عند جمال حمدان

الباحث عن ينابيع العبقرية فى الشخصية المصرية

د. محمود أحمد هدية

من بين أهم العبارات التى ذكرها وجالت بخاطر جمال حمدان فى مجمل أحاديثه وخواطره "أن الجغرافيا تاريخ متحرك، والتاريخ جغرافيا ساكنه"، وكما يقول البعض فإن الجغرافيا عند جمال حمدان هى "الجذر الجبرى للتاريخ".

جمال حمدان ذلك الجغرافى المؤرخ، تناول الجغرافيا من قلب تاريخى نابع من معرفة تراكمية تكاملية، أُطلق عليه راهب الجغرافيا، والعالم الحائر كما لقب نفسه، أحد أهم أعلام الجغرافيا المصريين البارزين والمتفننين فى مجاله، فهو بوصفه مفكرًا وعالمًا أفنى عمره كلَّه باحثًا عن ينابيع العبقرية فى الشخصية المصرية، تمحورت كتاباته وارتكزت حول مصر وطبيعتها وشخصيتها المكانية الممتدة عبر الماضى فأضفى لها بعدًا ومجالًا مكانيًا من الماضى السحيق، لذا فهناك ثمة ربط بين ابن خلدون وتناوله للعمران بشكل يتسم بالواقعية الفلسفية ذات العمق فى التناول، وجمال حمدان الذى حول الجغرافية إلى عمران فكان محلِّلًا للزمان والمكان والتاريخ، فاتسم بعمق التحليل، وشجاعة الطرح، وعبقرية المزج ما بين الجغرافيا ومختلف فروع المعرفة الإنسانية: تاريخًا وفلسفة، سياسة وثقافة، دينًا واجتماعًا. فكانت هى جغرافية جمال حمدان.

ونتناول هنا وظائف المدن فى كتاب "جغرافية المدن"، خاصة الوظائف الحربية والتجارية والسياسية والدينية، وهو الباب الأول من ذلك الكتاب الرائع الذى ألفه جمال حمدان والصادر عن دار "عالم الكتب" وهى طبعة منقحة، يتضمن مقدمة فى تعريف المدينة ما المدينة؟ وكيف نعرفها؟ وعن أقسام الكتاب ومحتوياته جاء الكتاب فى ثلاثة أبوب يسبقها مقدمة فى تعريف المدينة وأصولها، ثم الباب الأول بعنوان "وظائف المدن"، وينقسم إلى ستة فصول، الفصل الأول: الوظيفة الحربية، والفصل الثانى: الوظيفة التجارية، أما الفصل الثالث: الوظيفة السياسية، وعن الفصل الرابع كان بعنوان: الوظيفة الصناعية، وجاء الفصل الخامس تحت عنوان: الوظيفة الصحية والترفيهية، وأخيرًا الفصل السادس فكان بعنوان: الوظيفة الدينية والثقافية.

وجاء الباب الثانى بعنوان توزيع المدن، وجاء منه الفصل السابع بعنوان: التباعد، والفصل الثامن عنوانه:

الحجم، أما عن الفصل التاسع فجاء بعنوان: الموقع.

وعن الباب الثالث والذى حمل عنوان إيكولوجية المدن الإقليمية، فكان الفصل العاشر منه بعنوان: إقليم المدينة، والفصل الحادى عشر بعنوان: الإقليمية والمدن.

وسعى جمال حمدان فى هذا الكتاب إلى دراسة كل التغيرات الحاصلة على المدن وربطها بالعامل الزمنى محاولة منه للحصول على واستنتاج التأثير الناتج من التاريخ على جغرافية المدن، وذلك لما تفرضه العلاقة الحاصلة بين الجغرافيا والتاريخ، فظهور الجغرافية التاريخية واكبه ظهور للتاريخ الجغرافى أو تزامن معه، فمع تطور العلوم وانفتاحها أصبح من اللازم تناهج التخصصات وترابطها وتكاثفها لتكمل بعضها البعض.

وكما هى عادة الدكتور جمال حمدان أن يدمج التاريخ بالجغرافية لأن العلاقة المتبادلة والقوية بين علم الجغرافيا وعلم التاريخ من الأمور المسلم بها عنده، على اعتبار الارتباط الوثيق والمتداخل بينهما لأنه يستخدم جغرافية الماضى الذى يتعرض له فى المجال -مكان- خلال الزمن، بأن يعطينا صورة عن مكونات المجال وتطوره عبر الزمن، مع دراسة كل التغيرات الحاصلة على المجال وربطها بالعامل الزمنى الذى يعتبر من مرتكزات البحث التاريخى.

كما يذكر جمال حمدان عن تلك العلاقة فى كتابه شخصية مصر "البيئة قد تكون فى بعض الأحيان خرساء، ولكنها تنطق من خلال الإنسان. وربما تكون الجغرافيا صماء، ولكن ما أكثر ما كان التاريخ لسانها. ولقد قيل بحق إن التاريخ ظلال إنسان على الأرض، بمثل ما أن الجغرافيا ظلال أرض على الزمان".

لهذا يتناول جمال حمدان التاريخ فى مؤلفاته الجغرافية باعتباره الجغرافيا علمًا تجاوز عالم المادة والحواس المباشرة، فهى لا تقبع فقط فى الآن وهنا وحسب، وإنما تتجاوزهما، "فهى تترامى بعيدًا عبر الماضى وخلال التاريخ. لأنه بالدور التاريخى وحده يمكن أن نتعرف على الفاعلية الإيجابية للإقليم وعلى التعبير الحر للشخصية الإقليمية".

الجغرافيا علم تجاوز عالم المادة والحواس المباشرة

لهذا يرفض جمال حمدان هذا المنطق المادى المصمت المعادى للإنسان "فالجغرافيا الكاملة الكامنة لا تتحقق فى شىء كما تتحقق فى دراسة الشخصية الإقليمية، والشخصية الإقليمية ليست تقرير حقيقة علمية مطلقة يمكن أن تخضع تمامًا للقياس الرياضى والإحصاء، وذلك على الرغم من أنها تعتمد أساسًا... على مادة علمية موضوعية بحتة. إنها عمل فنى بقدر ما هى عمل علمى"، وهو لا يجد فى هذه الثنائية أى تعارض، فالجغرافيا "فلسفة المكان... فلسفة عملية واقعية... ترتفع برأسها فوق التاريخ... وتظل أقدامها راسخة فى الأرض".

ومن خلال تناول الباب الأول من كتاب جغرافية المدن نجد أن جمال حمدان أثناء تناوله فى مستهل حديثه عن حركة

السكان فى المدينة المصرية يظهر البعد التاريخى فى التناول وذلك من خلال عقد مقارنة بسيطة بين أعداد المدن المصرية عبر فترات تاريخية سابقة تعود للربع الأول من القرن العشرين، بذكر مدن مثل بلقاس وسرس الليان وجهينة بمديرية جرجا، وفى المقابل يذكر بعض المدن الأوروبية والأمريكية الأخرى وكيف تطور الزحف السكانى لها، ولكن كان الفيصل فى ذلك الأمر هو مكونات المدينة ومؤسساتها أى لا وجه للعلاقة بين عدد السكان والمدينة، فكلما كانت المدن تمتلك المقومات والمؤسسات التى تؤهلها لذلك كانت مدنًا بالمعنى الاصطلاحى، فيذكر "ومن الناحية الأخرى هناك حالات قد لا تزيد عن بضع مئات ولكنها مدن بكل معنى الكلمة، وهذا

التاريخ يتمثل فى الدلالات والشواهد التى بقيت من الماضى

شائع فى غرب أوروبا ولكن فى أمريكا خاصة "المدن القزمية".

ويضرب الجانب التاريخى أيضًا عند جمال حمدان عند تعريفه للمدينة عبر ذلك الجانب، إذ يعتبر التاريخ هو تلك الدلالات والشواهد التى تركت لنا باقيًا من الماضى لنتعرف عليها من خلال الحصون والقلاع والحدود وغيرها للمدن، ولكنه لا يعتمد على الأساس التاريخى فى التعريف بشكل كبير فهو -على حد قوله - "تعريف شكلى لا موضوعى"، وضرب مثالًا آخر على بعض المدن ذات الجذور التاريخية ولكنها غير ذات تأثير واضح، وعلى النقيض يذكر بعض المدن التى يسميها الشيطانية "الأمريكية" بأنها مدن بلا تاريخ على الرغم من وضعها ودورها فى العالم آنذاك.

وعند حديثه عن وظائف المدن، فأول تلك الوظائف التى تطرق لها هى الوظيفة التاريخية وهى الحربية، حيث يعتمد فى تأصيل تلك الوظيفة إلى التاريخ بقوله "يرجع البعض أن أصل المدن تاريخيًا هو الوظيفة الحربية وأن أول مدينة فى التاريخ كانت مدينة عسكرية. وذلك فى عصر المعادن"، كما يذكر أيضًا حاجية المدن إلى الحماية والدفاع للحماية من أخطار الغزوات، ويستشهد على ذلك بالغزوات القبلية والأسرية والإقليمية، ومن ثم لجأت للتحصين والتدشين وهو بذلك يعود أيضًا إلى التاريخ للاستشهاد به.

ثم يأتى علم التاريخ أيضًا فى التأصيل الزمانى للوظيفة الحربية للمدن، وذلك من خلال دراسة "التوزيع الزمانى" لها متأثرة من ماضيها والذى سادت فيها النزعة الحربية وهى السمة الأولى فى تاريخ البشرية، حيث يذكر أن المدن الحربية تقل وتتباعد تبعًا لماضيها نظرًا للاضطرابات والصراعات، ثم يعود ليصل ماضى المدن الحربية بحاضرها بقوله: "إن أيام المدينة الحربية قد انقضت منذ زمن طويل، وبعد أن كانت المدينة الحربية على الأرجح أكثر شيوعًا فى الماضى أصبحت الآن أقلها وجودًا وانتشارًا ... والأغلبية العظمى من المدن التاريخية القديمة، فقد اندثر وتحول إلى مدن تاريخية أو قطع متاحف كبرى".

ولا يتوقف التاريخ فى تناول جمال حمدان لجغرافية المدن الحربية عند التوزيع الزمانى ولكن نرى صداه فى التوزيع المكانى أيضًا، خاصة وأن تلك النوعية من المدن كثرت فى مناطق النزاع والصراع، ويذكر صورًا من تلك التركزات فى مصر وأوروبا وفى المغرب العربى حيث ضرب أمثلة لتلك النوعية من المدن مثل بسيناء ومرمريكا ومريوط والشلال الأول بمصر، ملطية وطرطوس والمصيصة فى آسيا الصغرى، وقلاع كونجزبرج على الحدود الألمانية - الروسية.

ثم يأتى التأصيل التاريخى للمدينة الحربية وخاصة لظاهرة مدينة التل الحربية، والتى تضرب بجذورها فى التاريخ حتى وقت قريب مع ظهور المدافع الحربية، فيعطينا مثالا لذلك "مدينة قصر أبريم" التاريخية والتى كانت بمثابة نقطة قوية تقوم على حافة صخرية بالقرب من الشلال الثانى، والتى ظلت تحتفظ بكيانها المكانى ووظيفتها الحربية على مدار قرون قرابة ١٥٠٠ سنة.

وعن الموانئ الحربية فقد انقسمت لنوعين -حسب ما يذكر جمال حمدان- النوع الأول وهو المتقدم المتغلغل فى البحر، والثانى هو المتعمق فى اليابس، ولكل منهما دوره الحربى، ويذكر عن ذلك شاهداً تاريخياً وهو اعتماد نابليون بونابرت أثناء حروبه البحرية فى أوروبا وخاصة على النوع الأول، حيث أسس شروبورج والتى كانت فى أعماق أبعد وأبعد فى المانش.

واستشهد أيضًا بالتاريخ الاستعمارى للدول الأفريقية وكذلك الأسيوية، والتى اتخذت من مواقع المدن كنقطة انطلاق وخاصة الجزر الساحلية، سواء فى المكسيك وداكار وكذلك سنغافورة وجبل طارق والكيب فى جنوب أفريقيا وعدن فى اليمن وغيرها من المواضع ذات الطابع الحربى.

أما عن المدن التجارية والتى اعتمدت على الأسواق فى تطورها يعود بنا جمال حمدان إلى فترة العصور الوسطى ليعطينا صورة عن تلك



القوانين والقواعد التى وضعت لتنظيمها من قبل الدولة وهى تلك السمة التى انتشرت آنذاك، ومن صور تطور الأسواق التخصصية والأسبوعية والتى يذكر عنها: "ولقد كانت السوق الأسبوعية من لوازم المدينة فى العصور الوسطى"، إضافة إلى الأسواق الموسمية والصغيرة والتى انتشرت فى غرب أوروبا وفى مدن الشرق حتى وقد قريب.

وعند تناوله لوظيفة المدينة السياسية يعود جمال حمدان إلى ربط تطور الوظيفة السياسية بالخلفية التاريخية والتى تتمحور حول المركزية الإدارية التى كانت سائدة فى العصور القديمة والتى ظهر فيها مصطلح "دول المدن" والتى تبلورت فى عدة أمثلة كمدينة





أثينا وإسبرطة وبلغت القمة فى مدينة روما، ويقسم هذا التطور طبقًا للعصور التاريخية خاصة وأن التطور لا يأتى فجأة ولكن يأتى تباعًا؛ فيذكر كيف تطورت الوظيفة السياسية فى العصور القديمة للمدينة والتى أخذت شكل الوحدات الطبيعية الصغرى أو المحلة ولكن سرعان ما أخذت شكل التنظيمات القبلية فى العصور الوسطى، ويؤكد على ذلك بتأصيله اللغوى لمصطلح مدينة City من اللغة اللاتينية واليونانية والإغريقية وذلك فى العصور القديمة حتى وصل ذلك المصطلح إلى معنى المدينة الصناعية والتجارية والتى لها قوانينها الخاصة بها ويحدد ذلك بالعام ١١٥٠م حيث يذكر: "هو التاريخ الذى نضجت فيه فكرة العصور الوسطى عن المدينة"، ولكن سرعان ما تطورت فكرة المدينة

إلى مركز للدفاع والإدارة والصناعة والتجارة مع التقدم فى العصور الوسطى.

أما فى العصر الحديث فمع التغير الطبيعى والازدياد السكانى تحول مفهوم المدينة وحلت الكيانات الإدارية الكبيرة محل الصغيرة منها، مرورًا بتكوين الدولة الحديثة والتى شهدت إنشاء ما يعرف بالعواصم الوطنية، وصولًا إلى العواصم العليا والتى يذكر عنها: "على أن العاصمة الوطنية ليست أبدًا آخر مرحلة من مراحل تطور الوظيفة الإدارية".

ثم يعاود لتناول موقع المدينة السياسية والتى تمثل مركز الثقل السياسى والإدارى للدولة، فكان اختيار الموقع من الأمور المسلم بها، لذا اتبعت الدولة تخطيط المدينة بحيث إن العاصمة تتوسطها خوفًا من وقوعها فى فترات الحروب والاضطرابات وضرب مثلًا بمدينة باريس عام ١٨٧١م، ومدينة فوارسو فى بولندا والتى حلت محل العاصمة القديمة كراكوف وذلك فى القرن ١٦م.

ويعترف جمال حمدان أن كل الضوابط التى استخدمت فى تصميم واختيار المدينة السياسية يتعذر تفسير بعض الحالات منها إلا فى ضوء العامل التاريخى حيث يذكر "أن المدن التى تستطيع أن تعبر عن روح الدولة وتلخص روح الوطن إنما هى المدن القديمة التى لها تاريخ حافل وتليد... ومنه تستمد المدن استقرارها وقوة الدفاع عنها"، ويضرب مثلًا بالعديد من المدن خاصة بعد انتهاء الحرب العالمية الأولى فيذكر فى هذا الصدد: "بينما

نجد من ناحية أخرى أن فقدان العامل والبعد التاريخى يضفى على العاصمة عنصرًا اصطناعيًا ويعطيها صفة غير شخصية مجردة، كما هو الحال فى عواصم الاتحادات الفيدرالية واشنطن".

وعن الوظيفة الدينية للمدينة يذكر: "فى كل العصور كانت فترات النشاط المدنى هى فترات الانتفاض الدينى، وعلى العكس كانت المناطق التى تأخرت فى حياة المدن هى التى تأخرت فى التطور الدينى، كالبربر، الكلت، الجرمان، بعكس الصين"، ومن هذا المنطلق يرسخ جمال حمدان لفترات تكوين المدينة السياسية بالحراك السياسى المرتبط بشكل وثيق بالعامل التاريخى الذى يؤكد عليه مرارًا وتكرارًا أثناء حديثه حيث يذكر أن: "العلاقة بين الوظيفة الدينية علاقة قديمة وثيقة... وكلما ضربنا أبعد فى التاريخ كلما اشتدت العلاقة"، فيذكر عدة أمثلة منها ما هو متعلق بالحضارة السومارية والآشوريين والمصريين، كما يذكر تطور بعض الأسماء لعدد من المدن خاصة المصرية القديمة منها والتى اشتقت من الآلهة المصرية، وهو ما فعله الإغريق عندما أتوا لمصر فأحلوا أسماء الآلهة الإغريقية بدلاً منها، ومن هنا يظهر تأثير التاريخ على المدينة وكيف لعب دورًا رئيسًا فى تشكيلها وتكوينها.

ثم يتطرق إلى مرحلة إنشاء المدن المسيحية وظروف تكوينها والتى لعبت الكنيسة دورًا بارزًا فيها، حيث استطاعت أن تجمع حولها السكان لتشكل المدن وهى التى احتفظت بطابع المدينة فى العصور الوسطى على النقيض فى الريف الأوروبى والذى احتفظت لفترات طويلة بذلك الطابع الوثنى، وفى الحضارة الإسلامية، فيقول جمال حمدان: "أما الإسلام فهو على وجه اليقين خالق المدن بدرجة أكبر من المسيحية... فالدين لا يمارس بحق إلا فى مدينة، والجمعة من التجمع"، ويذكر على ذلك التطور تغيير اسم المدينة التى هاجر إليها أشرف الخلق محمد -صلى الله عليه وسلم- وهى يثرب إلى (المدينة).

لعبت الكنيسة دوراً مهماً فى إنشاء المدن وتجمع السكان

ومن خلال ذلك العرض المقتضب لوظائف المدن والتى تناولها جمال حمدان فى إطار التأصيل التاريخى لها، نستطيع أن نقول كما ذكر -بعض الكتاب- إن أثر جمال حمدان لا يمكن أن تجده فى سطر أو سطرين أو صفحة أو صفحتين مع كتاباته، وإنما هو بين السطور، وهذا هو أعمق أثرًا. ولكن مع سيطرة النموذج التراكمى المعلوماتى، أهملت أهمية هذا النوع من التأثر.

إن مجال البحث العلمى بالنسبة للكثيرين هو الحقائق وليس الحقيقة. هو المعلومات وليس الأنماط الكامنة وراءها، ولذا فحين ما يُدرس أثر كاتب على آخر فإن الدارسين عادةً ما يبحثون عن عدة جمل وعبارات واقتباسات مباشرة نقلها الكاتب المتأثر من الكاتب المؤثر.

حمدان يرسم خارطة الزراعة المصرية وجغرافية المدن

قال إن إفريقيا رفيق المصريين على درب التحرر

د.جمال العسكرى

ترى ماذا فعل جمال حمدان ليسجل اسمه في سجل الخالدين، نعم الخالدين، فقل أن تجد مصريا لا يعرف الرجل معرفة ما، بعدما ارتبط اسمه باسم الخالدة مصر، فما إن يدور حديث عن مصر وشخصيتها حتى يقفز إلى الصدارة اسم الرجل، حتى أصبح



هو الدليل على هذه الشخصية العريقة بموسوعته الأم الفريدة على هذا الطريق، ألا وهي موسوعته "شخصية مصر دراسة في عبقرية المكان"، لقد استطاع جمال حمدان أن يكون جهده أصيلا أصالة الفلاح المصري، بدون ضجيج غرس شجرته الوارفة التى نتفيأ ظلالها كلما تأزمت الأمور واشتدت الخطوب، لنستمد منها وعينا بتاريخنا وحاضرنا بقيمتنا الحضارية وما نستحقه في المستقبل من مكانة، كل هذا بفعل هذا الراهب الذي توحد بحلمه الأكبر مصر الحرة المستقلة على أساس من تاريخها وجغرافيتها المتجددين دائما نحو الصدارة التي تستحقها بين الأمم الصانعة للحضارة لو أرادت، نعم يحق لنا في ذكراه أن نستريح قليلا بين ظلاله نستعيد منها الروح الغائب عله يعود فتيا نقيا كما أراد رحمه الله، والظلال هنا تعمدنا أن تكون مكملة للكتاب المركز "شخصية مصر" -الذي نال وما زال ينال كل عناية- من عناوين كتبه التي ربما غاب ذكرها ، وهي من الكثرة بمكان- عن البعض بالرغم من أنها تحلق في نفس الأفق الذي اختاره مشروع عمر بأكمله "شخصية مصر"، فمجموع أعمال جمال حمدان ما سنقف معه هنا وغيرها

ما هو إلا توسعة أو قل حواش مفصلة لكتابه الأكبر "شخصية مصر"، ونبدأ هنا بكتابه: "إفريقيا الجديدة دراسة في الجغرافيا السياسية"، في هذا الكتاب يكمل جمال حمدان رؤيته الجامعة عن شخصية مصر بالتركيز على الوجه الإفريقي لمصر، بوصفه في العمق الدقيق أحد الأبعاد المشكلة لشخصية مصر الحضارية والطبيعية، ولتأكيد الخاص السياسي المصري في مجال من مجالاته التي يمكن أن تدفعه سنوات للأمام، تأتي هذه الدراسة المهمة المستوعبة للمنظور الجغرافي المحرك الرئيسي للفعل السياسي في وقتها، هذا المنظور الذي فصله جمال حمدان في فصول الكتاب التسعة خلال أبواب الكتاب الأربعة. الباب الأول صورة إفريقيا السياسية بفصليه: الأول من جغرافية الاستعمار إلى جغرافية التحرير، والثاني التركيب السياسي لأفريقيا الجديدة، والباب الثاني الدولة والعمران في إفريقيا الجديدة بفصليه: الثالث السكان، والرابع العواصم السياسية، والباب الثالث الدولة والاقتصاد في إفريقيا الجديدة بفصليه: الخامس الصرح الاقتصادي، والسادس الأساس الجغرافي لاقتصاديات الدول الإفريقية، وأخيرا الباب الرابع

الدولة والأمة في إفريقيا الجديدة بفصوله الثلاثة: السابع مقومات القومية الإفريقية، الثامن القومية الإفريقية، التاسع الوحدة الإفريقية. والكتاب في مجمله دراسة لم تفقد رونقها وأهميتها حتى لحظة كتابة هذا المقال، كتب حمدان هذه الدراسة بعد هدير موجة التحرير القومي التي اجتاحت العالم العربي والإفريقي أو قل العالم الثالث وفق التصنيف السياسي والاقتصادي في تلك الفترة التاريخية من عمر العالم، والتي كادت تستقر نسبيا أوان إخراج الكتاب وبالتحديد عام ١٩٧٥.

إفريقيا مستقبل العالم (إنذار مبكر)

من هنا انطلق منظور الباحث الموهوب بعين ترصد حركة الداخل المصري الموَّار آنذاك والمتحرك بسرعة نحو الخلاص أو التحرر الكامل، وكذلك الخارج القريب أقصد إفريقيا رفيق المصريين على درب التحرر آنذاك، وفي اللحظة نفسها لا تغفل هذه العين المسرح الأوسع أو العالم الأكبر وتحولات القوى الكبرى فيه وتحركاتها، وبخاصة تحركاتها بإزاء القوى الناهضة النازعة نحو التحرر والاستقلال وعلى نحو خاص منها إفريقيا وفي القلب منها مصر الثورة الخمسينيات والستينيات، ثم مصر بعد حرب أكتوبر المجيدة، ولن نذهب بعيدا لنتمحل تأول ذلك وتأكيده، فيكفينا بعض سطور جمال حمدان نفسه التي تعبر عن دقة منظوره الذي أشرنا إليه يقول:"والواقع أن الحركة التاريخية التي تشهدها كل من أوروبا وأفريقيا هي جزء من حركة كوكبية شاملة. فإذا كانت مراكز الحضارة البشرية والقوة السياسية قد تحركت في الماضي تجاه القطب والشمال باطراد مع قهر البرودة، كما يرى البعض، فإنها قد أخذت أخيرا تنتشر نحو المداريات وعبر خط الاستواء مع قهر الحرارة. ومن المهم في مستقبل القارة أن ندرك جيدا أن التدفئة الصناعية للمناخ البارد أصعب وأكثر تكاليفا من تكييف المناخ الحار". وبعين الرائي المجاوز للحظته تأتي هذه الدراسة صرخة في برية كانت تتأهب للتحرك على مسرح العالم فتية يحدوها الأمل العريض، فهذا الكتاب في سياقه الخاص من مشروع جمال حمدان



وسياقه العام، خلاصة وعي حمدان بمصر الثورة (الخمسينيات والستينيات) ، ومن بعد مصر الانتصار بعد حرب اكتوبر ١٩٧٣م، فكان الكتاب بمثابة إنذار مبكر جدا لم ينتبه له من أريد لهم أن ينتبهوا، يقول حمدان في صرخته التي ما يزال صداها يغلف جدران العقل المصري موضحا مفتاح الشخصية السياسية لأفريقيا، وهو وجه من وجوه السياسة المصرية لا شك- :" هذا إذن مفتاح الشخصية السياسية للقارة، وهو أيضا مفتاح المستقبل السياسي والإنساني لها ولنقيضتها «يقصد أوروبا». فإذا كانت أوروبا أكثر القارات حملا للطابع البشري، ولبصمات أصابع التاريخ، بينما إفريقيا هي القارة (البكر العذراء)، فهذا إنما يعني أن الأولى قد شاخت، وأصبحت قارة هرمة لها تاريخ أكثر مما لها مستقبل بعكس (إفريقيا الفتاة) التي

صارت أوربا هرمة بينما ما تزال إفريقيا فتاة بكراً

إذا ادَّعي البعضُ أنها قارة (بلا تاريخ) بمعنى أنها لا فصل لها في تاريخ الكوكب فإنها على الأقل تعد بحق قارة المستقبل، قارة القرن الحادي والعشرين". أرأيت كيف كان منظور جمال حمدان إنذارا مبكرا كان من الواجب أن ننتبه إليه، فحين نطالع الآن الجغرافيا السياسية لخريطة إفريقيا، فسوف نشاهد تجسيما وتوزيعا دقيقا للامتدادات الإستراتيجية للدول العظمى، مع ثوانيها من الدول ذات الاقتصاديات الكبرى، حيث تكشف هذه الامتدادات كيف تتوزع خريطة إفريقيا -إفريقيا الزراعة والخامات الأولية والموارد الطبيعية مادية وحيوية»- أيادي هذه القوى، بدقة تشبه توزيع الأدوار على عازفي سيمفونية السيطرة والنفوذ سياسيا واقتصاديا، وكأن الأمر خاتمة كان من الممكن ألا تكون لو أننا انتبهنا لهذا الإنذار المبكر جدا في وقته، اقرأ هذا الكتاب ودقق النظر فيه، وانتبه لأنه يهجم بك على المعاني المستترة قبل المعلنة مباشرة دون إسهاب أو تمهيد، بل قل يباغتك وفقا للحظته التاريخية المحفزة على الخطوة المسرعة فلا وقت حتى ولو للاستعداد، اقرأ الكتاب وانتبه للجملة الأولى فيه، أو الكلمة المفتاح التي جاء بها جمال حمدان هكذا بين تنصيص.. "التدافع على إفريقيا".



إفريقيا العذراء تجدد شباب العالم

فكما قلنا بمباغتة ومباشرة، إنها إفريقيا البكر التي يتدافع عليها أصحاب القوة والنفوذ في العالم القديم، يتجهون صوب القارة البكر العذراء؛ لتجديد شبابهم الذي أوشك على الذبول بعد شيخوخة بدت عارضا واضحا عشية الحربين العالميتين الأولى والثانية. وكأني بجمال حمدان يجلس إلى أوراقه محتشدا ليطلق هذه الجملة المفتاح "التدافع على إفريقيا".. يطلقها مختلطة بزفير حار، فكأنها محصلة للحيرة والدهشة والحسرة، أمام هذه الجحافل التي بدأت التدافع والتكالب على إفريقيا عشية الحرب العالمية الثانية، وهو مندهش مذهول لهذه الاندفاعة الاستعمارية في ثوبها الجديد، وبحسرة ربما راودته حين يرى من حوله من مجموع المصريين والشعوب الإفريقية من حولهم مشغولين عن مصيرهم القريب بين أيدي هذه القوى، الذي بدت خاتمته الآن في سيطرة شبه كاملة للقوى الكبرى على مواطن النفوذ السياسي والاقتصادي في إفريقيا، هذه الخاتمة التي كان من الممكن ألا تكون لو انتبه المصريون والأفارقة لاستيعاب درس جغرافية التحرير (راجع الفصل الأول من الكتاب)، ومن ثم أدركوا التركيب السياسي لقارتهم (راجع الفصل الثاني)، بمقوماته السكانية وعواصمه السياسية (راجع الفصلان الثالث والرابع)، ثم استوعبوا بدقة المقومات الاقتصادية لهذه القارة البكر، وأساسها الجغرافي الفريد على مستوى التنوع والتوزيع (راجع الفصلان الخامس والسادس)، لو حدث هذا كله ربما أدرك المصريون والأفارقة من حولهم مقومات قوميتهم الأفريقية،

ولاستوعبوا درسها جيدا لتستقيم بهم على طريق الوحدة في المصير السياسي والاقتصادي (راجع الفصول الثلاثة الأخيرة من الكتاب).

الفلاح أحد بناة مصر الحديثة

اما الكتاب الثاني في وقفتنا هنا فهو كتاب "كتاب من خريطة الزراعة المصرية"، أصدره الراحل جمال حمدان في السنوات الأخيرة من حياته حيث صدر في طبعته الأولى عن دار الشروق بالقاهرة سنة ١٩٨٤م، والكتاب في فترته يرصد واقع الزراعة المصرية انطلاقا من وعي يرى في الزراعة الأساس الأكبر للاقتصاد المصري، ومن يتابع حركة الاقتصاد العالمي في السنوات الأخيرة يدرك كيف تتحرك رؤوس الأموال الكبرى في العالم نحو الزراعة في إفريقيا القارة البكر، وهو ما يجعل من رؤية جمال حمدان رؤية سابقة لوقتها، فجمال حمدان ينطلق في دراسته من مسلمة أكدها التاريخ المعاصر حتى وقت جمال حمدان نفسه، وتؤكدها اللحظة الراهنة أنه "ما تزال الزراعة قاعدة الأساس في الاقتصاد المصري المعاصر مثلما كانت رافعته الفعالة ومحركه الأول وخامته الأولية في بدايته الحديثة".من خريطة الزراعة المصرية ص ٧. وعلى طريقته المعهودة في النظر البعيد واستيعاب الواقع في إطار منظوره العالمي الواسع، يلفت جمال حمدان قراءه آنذاك على اختلاف مواقعهم إلى حاجة العالم الماسة إلى الزراعة، ذلك العالم الذي قضى ما يقرب القرن يلهث وراء الآلة في حمى التصنيع التي اجتاحت العالم من نهايات القرن التاسع عشر وخلال القرن العشرين بمعدلات تنمية جنونية التسارع، حتى بات عنوان الحداثة حتى منتصف القرن العشرين يقاس بمدى الاقتراب من عالم الآلة عالم التصنيع والابتعاد عن مقومات الاقتصاد التقليدية وأولها الزراعة، الحرفة الأم التي ظن العالم ، والعالم المتقدم على نحو أخص آنذاك- أنها باتت حرفة تنتمي إلى الماضي بما تحمله الكلمة من ثقل وعبء ثقيل يجب التخلص منه، أو على أقل استهانة الماضي التقليدي. ويرفض جمال حمدان هذا النظر الرأسمالي المتخلف الذي سيطر على العالم، سواء في مرحلة الاستعمار أو



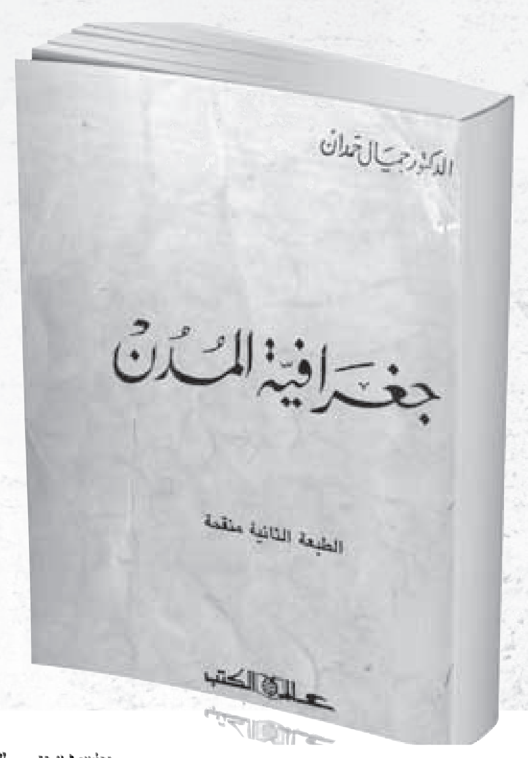
ما بعدها حتى نهايات القرن العشرين، حيث صاغت المركزية الأوربية أوهامها حول التصنيع وتفرده وحده بالقدرة على الانتقال بالشعوب نحو الحداثة، ذلك الوهم الذي جنت بالفعل البشرية منه ويلات ما زالت آثارها تفعل فعلها حتى الآن.. ولعل هذا كله يفسر العودة السريعة في العقدين الأخيرين نحو الحرفة الأم الزراعة، وكما قلنا سابقا تحول السباق الرأسمالي إلى ميدان الاستثمار في إفريقيا الزراعة على نحو خاص، استدراكا لهذا الخطأ التاريخي القاتل، يقول جمال حمدان في بيان ذلك: "وفي عالم انفجر فيه المد السكاني الغامر، بل الطوفان البشري الكاسح، إلى آفاق غير مسبوقة ولا ملحوقة، بعد أن اختل فيه التوازن أيضا بين الصناعة والزراعة أو بين الإنتاج غير العضوي والعضوي حتى بات يشكو من

رسم خريطة للمحاصيل فى مصر تعد أساساً للزراعة المصرية

المصنوعات ومن المجاعة في الغذاء، فإن الزراعة المهملة، المتنحية، المفترى عليها، تعود تلقائيا لتصبح أمل المستقبل بل وصمام أمنه الوحيد مثلما كانت سند الماضي وسيدته الأولى. وبهذه الصفة فإن الزراعة لم تعد حرفة تنتمي إلى الماضي بقدر ما تمت إلى المستقبل، وإن في صورة مطورة فائقة التحديث بالضرورة والطبع". من هنا يمهد جمال حمدان لأهمية الموضوع الذي أخرج له كتابه، فليس الكتاب عن دور الزراعة المصرية ولا أزماتها ولا مشكلاتها ولا مستقبلها.. وإنما قصر حمدان الكتاب على "هدف محدد ومحدود معا، وهو مجرد أن يرسم خريطة الزراعة المصرية نفسها كما هي فعلا دون ما تشخيص أو تقييم أو تقويم، يعني مجرد أن يتحسس واقع تضاريسها ككل حي نابض، بما في ذلك ثوراتها وفوراتها الظاهرية واضطراباتها الداخلية والباطنية، إنها دراسة رصد وتصوير وعملية تحليل وتعليل فحسب". هذا هو هدف الكتاب وغايته القصوى، وجمال حمدان يدرك أن هذه الوقفة التوصيفية التحليلية والتشريحية في آن يمكن أن تمهد بعد ذلك لكل ما تجاوزته الدراسة من وصف للأزمات وواقع المشكلات ثم طرح

الحلول الممكنة وقتذاك..إلخ. وهناك وجه آخر من وجوه أهمية هذه الدراسة وبخاصة في سياق صدورها حيث استقر مشروع السد العالي وكان المتفائلون يعلقون عليه كل أمل في إحداث ثورة هائلة في الزراعة المصرية، ولما لم يحدث الأمر على نحو ما كانت الآمال.. لهذا تتأكد أهمية هذه الدراسة التوصيفية استعدادا لوضع هذا المشروع الضخم على مائدة التحليل الدقيق. أما منهج الدراسة فيقول عنه جمال حمدان: "أما عن منهج الدراسة، فإنه بالطبع المنهج المحصولي، أي دراسة كل محصول على حدة محصولا محصولا. ذلك على علاته أمر لا مفر منه. من الناحية الأخرى، وللتصحيح والربط والتكامل، فإننا لم نغفل المركب المحصولي تماما، أي مجتمع المحاصيل في صراعاتها من أجل المكان وتوازناتها وشبكة علاقاتها المعقدة في الزمان ومواسم الزراعة وفصولها..". وكانت خطة البحث في أحد عشر فصلا تحت أبواب أربعة، في خطة أساسها مدى أهمية المحصول واستراتيجيته، أي أهميته من منظور قومي على مستوى الدولة المصرية، ومن ثم لم يتبن تصنيف المحاصيل على أساس نباتي (حبوب ألياف..إلخ)، أو الأساس التجاري أو الموسمي..إلخ، يقول جمال حمدان: "... فإننا لم نتبن في تصنيف محاصيلنا تلك الأسس التقليدية كالأساس النباتي من حبوب وألياف وزيتيات وسكريات.. إلخ، أو كأساس الاستعمالات من تجاريات وغذائيات، أو كالأساس الموسمي كالمحاصيل الصيفية والشتوية والنيلية. وإنما آثرنا دون إغفال الإشارة إلى تلك الأسس بطبيعة الحال أن نقسم هرم محاصيلنا على أساس الثقل والوزن وعلى الأساس النوعي، قل بإيجاز أو بالمجاز على الأساس الاستراتيجي..." من هنا عرض جمال حمدان في الباب الأول الذي جاء تحت عنوان الأربعة الكبار

للمحاصيل الأربعة الكبرى في الزراعة المصرية: القطن (الفصل الأول)، القمح (الفصل الثاني)، الذرة والبرسيم (الفصل الثالث)، والكاتب في هذا التفصيل أو رسم خريطة هذه المحاصيل يضع قاعدة الهرم، أو قل أساس الزراعة المصرية هذه القاعدة التي تشغل ثلاثة أرباع المساحة الكلية لهرم الزراعة المصرية أو المزرعة القومية على حد تعبير جمال حمدان. بعد الأربعة الكبار يأتي الباب الثاني بعنوان ثنائيات منوعة عرض جمال حمدان خارطة بالمحاصيل التى تشكل مع بعضها ثنائيات وثلاثيات متتابعة الحلقات والمترابطة المتقابلة في أحيان كثيرة بما يكشف العديد من الجوانب غير المرئية في هذه المحاصيل وهي: الأرز والقصب (الفصل الرابع)، الشعير والفول (الفصل الخامس)، البصل والعدس (الفصل السادس)، تشكيلات متفرقة (الفصل السابع)، بعد هذا يأتي الباب الأخير بعنوان المحاصيل البستانية وهي المحاصيل التي تشترك مع المحاصيل دون الكبرى عموما في تنوعها وتتابعها بما يؤكد ضرورة الانتباه لها والاعتماد عليها وهي: الخضروات والفواكه (الفصل الثامن)، الخضروات (الفصل التاسع)، الفواكه (الفصل العاشر)، أقاليم الخضروات والفواكه الجغرافية (الفصل الحادي عشر). وجمال حمدان خلال هذا كله يعطيك دراسة وافية حول التطور التاريخي للمحصول وتوزيعه الجغرافي الراهن حتى وقت الدراسة، ومن ثم أنماطه وخطوطه الإقليمية، مع تحليل الضوابط الطبيعية والبشرية التي تحكم تطور المحصول وتفسر توزيعاته الجغرافية عبر رؤية تحليلية تشريحية، فكأنك أمام لوحة أو قل بروفايل لكل محصول على حد تعبير المؤلف نفسه. ولا ننسى أن ننهي وقفتنا هنا إلى ارتباط الكتاب بمشروع جمال حمدان المركزي ألا وهو "شخصية مصر" فالكتاب تفصيل أو قل: إن الكتاب هامش دقيق من هوامش هذه الموسوعة الأم يقول جمال حمدان في خاتم تقديمه للكتاب: "وعلى أية حال، وفي كل الأحوال فلعل من المفيد للقارئ أن يطالع الكتاب الحالي بالارتباط مع، أو بالإشارة إلى، فصل "التجانس المادي" من الجزء الثاني من كتاب المؤلف "شخصية مصر، دراسة في عبقرية المكان"، ١٩٨١، وكذلك فصل "الزراعة المصرية من الخريطة إلى



التخطيط" من الجزء الثالث من الكتاب نفسه ١٩٨٣، فثلاثتها يكمل بعضها البعض ويدعمه ويزيده وضوحا وجلاء- أو هكذا على الأقل نرجو ونأمل". وفي نهاية رحلتنا ستكون وقفتنا مع كتاب: "جغرافية المدن"، وهو كتاب من كتب جمال حمدان يحتاج إلى القراءة مرة بعد مرة، فالعنوان قد يصرف القارئ العادي باعتباره مغرق في التخصص بحيث يبدو درسا متخصصا في الجغرافيا، لكن بمجرد أن تبدأ مطالعة سطور مقدمته، ستسأل نفسك هذا السؤال: ألهذا الحد نعيش ما بين المدينة والقرية ولا ندري أننا لو حاولنا تعريف أي منهما بتعريف جامع مانع ستبدأ صعوبات معقدة جدا؟، نعم ستكون هذه النتيجة وحاول بينك وبين نفسك أن تجرب تعريف القرية أو المدينة، ربما تسعفك البديهيات الوهمية التي تربينا عليها أن القرية في الريف والمدينة هي مركز مجموع القرى حول هذا

المدن التاريخية التى تدهورت تظل محتفظة بحقوقها وآثارها

الريف، هذا أقصى ما يمكن أن يسعفك به محفوظ خبرتك، قبل أن تقرا هذا الكتاب، نقول هذا الكلام لأنك في مقدمة الكتاب وهي بعنوان تعريف المدينة، ستجد أن الموضوع بالفعل معقد جدا، وأنه احتاج لجهود طويلة من علماء متخصصين في علوم الجغرافيا لتحديد مفهوم جامع مانع للمدينة، وسيسرد عليك جمال حمدان العديد من الأسس التي استعانوا بها للوصول إلى هذا التحديد تلك التي وصلت إلى خمس أسس، أولها التعريف الإحصائي وهو الذي يتخذه الإحصائيون لتصنيف الحلات البشرية وتحديد نسب السكان في المدن بالنسبة إلى مجموع السكان العام، وقد شاع لأنه يبدو قاطعا واضحا سهلا ويمكن تمييز نوعين من التعريف الإحصائي: الأول التعريف بالحجم فقد حددوا عددا من السكان تصبح الحلة عنده أو بعده مدينة، لكن حمدان يستدرك بأن هذا التعريف قد يصطدم ببعض الحقائق؛ لأن معيار الحجم قد يختلف بحسب عدد السكان من دولة لأخرى، بل قد يختلف داخل الدولة الواحدة من إقليم إلى آخر، ويعطي جمال حمدا شاهدا بالأرقام ليؤكد ذلك، راجعه إن شئت في مقدمة الكتاب، النوع الثاني من التعريف الإحصائي التعريف بالكثافة السكانية بالنسبة للميل المربع، وهو الآخر لا يبدو أساسا أفضل فليس ثمة حد تنتهي عنده القرية وتبدأ عنده المدينة، وبعض المدن مكتظ بالسكان كثيف بالفعل، بينما الآخر قد يكون شبه خال بالنسبة لمدن أخرى في البلد الواحد، أما الأساس الثاني الذي استخدمه الجغرافيون فهو الأساس الإداري أو التعريف الإداري، وهو أن يصدر من السلطة الحاكمة مرسوم يمنح الحلة عددا من الحقوق، كإقامة الأسواق والحصون والأسوار..إلخ، كما يلزمها هذا المرسوم بعدد من الواجبات لا تتوفر للقرى من حولها، وهو النموذج الذي استمر خلال العصور الوسطى، ويوضح جمال حمدان استمرارية هذا الأساس في بعض الدول حتى تاريخه، ويوجه حمدان نقده الفني لهذا التعريف بأنه لا قيمة له فهو أساس لاحق لا سابق، نتيجة لا سبب يقول:"فالحلة ليست مدينة لأنها قرية منحت مرسوما، وإنما هي نالت المرسوم بعد أن أصبحت مدينة"؟، أما التعريف الثالث فهو التعريف التاريخي، وهو يعرف المدينة باعتبار التاريخ الطويل، من مثل بغداد والقاهرة ودمشق.. إلخ، فالمدن "التاريخية التي تدهورت تظل تحتفظ بحقوقها وبآثارها وقلاعها التي قد تكون أبلغ دلالة من الإحصاء، لكن المؤلف يلفت النظر إلى أن هذا التعريف يؤدي أحيانا إلى نتائج غريبة فتكون في بادن مدينة رغم أن تعدادها ١٩١ نسمة آنذاك، وفي الوقت نفسه هناك مدن ضخمة بلا تاريخ كالمدن الشيطانية الأمريكية.

ويختصر جمال حمدان رأيه في هذا الأساس بقوله".. فالأساس التاريخي ليس تعريفا مقبولا، وهو كالإداري، تعريف شكلي لا موضوعي". بعد ذلك يأتي التعريف الرابع، وهو التعريف اللاندسكيبي، يقول في تعريفه جمال حمدان: "هذا التعريف عزيز على كثير

من الجغرافيين من مدرسة (اللاندسكيب البحث)؛ فالمدينة حقيقة مادية مرئية في اللاندسكيب يمكن أن نحددها بإحساساتنا الخارجية، ويمكن أن نتعرف على المدينة بمظهر مبانيها وكتلتها وطبيعة شوارعها ومؤسساتها ومصانعها..."، ويتماز هذا التعريف – على حد عبارة المؤلف– بأن فيه تجسيما ملموسا "لأسس أخري ككتلة السكان وكثافة البناء والبعد التاريخي والحيثية الإدارية، كما أن فيه تعبيرا مرئيا عن الوظائف المدنية"، لكن حمدان يستدرك على هذا التعريف بأنه "أساس شكلي أي سطحي إلى حد ما، فالمظهر الخارجي ليس إلا التجسيم المرئي لحقيقة أبعد عمقا ومدى هي الوظيفة ونمط الحياة. فالشكل نتيجة وليس سببا، نتيجة للوظيفة وليس العكس، وقد يكون الشكل مرآة صادقة للوظيفة، لكن ليس من الضروري ذلك دائما: فكثير مما يطلق عليه اسم مدينة في المجر وجنوب إيطاليا مثلا، إن هي إلا مجتمعات زراعية تمثل مساكن الفلاحين الذين يملكون أراضي في الريف المجاور، ولا عبرة لذلك بحجمها أو نوويتها". وأخيرا يأتي التعريف الخامس التعريف الوظيفي وهو الأساس الطبيعي الذي يتولد في الذهن حين نحاول التفريق بين المدينة والقرية على نحو خبراتنا الأولية كما ألمحنا سابقا، ويقول عنه حمدان:"هذا حقيقة هو الأساس الذي يكون في الذهن حين نتكلم عن المدينة والقرية، فيكاد يكون من البديهي أن القرية هي ما عاش للزراعة وعلى الزراعة، وأن المدينة هي (ما ليس كذلك). فأساس التفرقة إذن هو نمط الحياة وأسلوبها الذي يتبناه مجموعة من السكان في حلة ما، بحيث ننتبه إلى أن الزراعة والزراعة وحدها هي الأساس النقيض للمدينة، وهو التعريف الذي ناسب غالبية اللغات التي تعاني من انعدام لفظ جامع نقيض للزراعة "من هنا كانت كل التعريفات الوظيفية للمدينة سالبة: فالمدينة هي الحلة (اللازراعية NON-AGRICULTURAL)، ويمضي جمال حمدان مع التعريف الوظيفي محددا طبيعته وبعض التعديلات والتصحيحات التي رآها متممة لهذا التعريف، حتى ينتهي إلى الخلاصة التي أسس عليها بحثه الضافي عن المدينة يقول في هذه الخلاصة "إن هناك عددا كبيرا من أسس التعريف، وربما كان لكل مهتم بالمدن تعريفه: الاجتماعي والإداري والاقتصادي.. إلخ. وبعض هذه التعاريف سطحي ثانوي، كالتعريف الاجتماعي للمدينة بأنها مكان كبير بدرجة أن الناس لم يعودوا يعرفون بعضهم البعض، أو أنه يمتاز بعدم تجانس السكان، أو بالطبقية الاجتماعية أو الحركة الاجتماعية..إلخ، وبعضها شكلي مثل التعريف الإداري، وأهمها التعريف الوظيفي واللاندسكيبي والإحصائي، ولكن في كل منها قصورا، والاتجاه السائد هو إلى التعريف المركب لا البسيط، أي الجمع بين عدة أسس معا... فليس هناك مدينة مطلقة أو قرية مطلقة، ليس هناك قطبان، وإنما هناك مقياس مدرج، ليس هناك ثنائية صارمة بل متصل (مدني- قروي)، ومع ذلك فلا ينبغي لنا المبالغة إلى حد القول بوحدة أساسية بين القرية والمدينة...". على هذا الأساس جاءت فصول الكتاب الأحد عشر تحت أبواب ثلاثة، الباب الأول وظائف المدن وهي ست وظائف يتوزعها فصول الباب الستة: ١- الحربية، ٢- التجارية، ٣- السياسية، ٤- الصناعية، ٥- الصحية والترفيهية، ٦- الوظيفة الدينية والثقافية، أما الباب الثاني فخلص لتوزيع المدن، بفصول ثلاثة:١- التباعد، ٢- الحجم، ٣- الموقع، وأخيرا يأتي الباب الثالث بعنوان ايكولوجية المدن الإقليمية، ويحوي فصلين اثنين: ١- إقليم المدينة، ٢- الإقليمية والمدن. وأخيرا أدعوك عزيزي القارئ على قراءة هذه الكتب فلن يغني هذا التقديم عن الذوق الشخصي فكما قال المتصوفة قديما من ذاق عرف، رحم الله العبقري جمال حمدان.

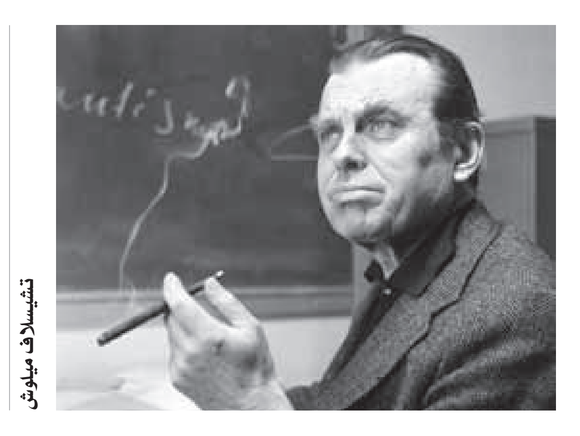


الصوت واللون والحرية



الثقافة الجديدة
مارس 2019 - العدد 342


بابلو نيرودا


تشيسلاف ميلوش

قصيرٌ عمر الحبِ.. طويلٌ هو النسيَان

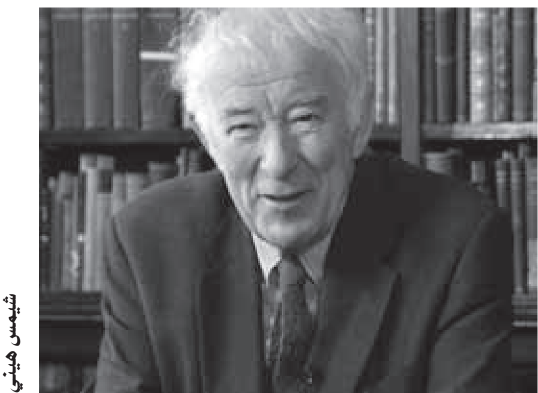
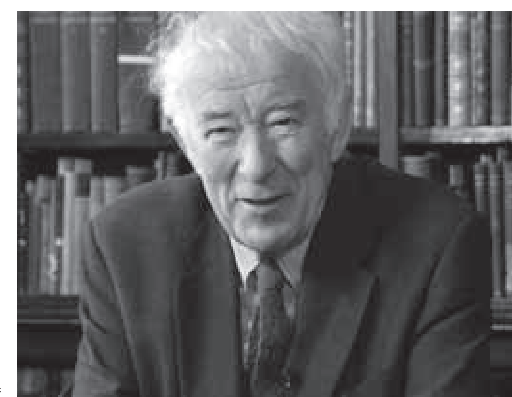

بوريس باسترناك

فى هذا الملف نقدم بعض القصائد لستة من الشعراء الذين نالوا جائزة نوبل للآداب، هم: الإنجليزى ويليام بتلر ييتس، الذى نال جائزة نوبل عام ١٩٢٣ أى فى الربع الأول من القرن الماضى، ليكون أول أيرلندى ينال جائزة نوبل للآداب. ثم الشاعر الألمانى هيرمان هيسه، الذى حصل على الجائزة عام ١٩٤٦، فى الربع الثانى من القرن الماضى، ثم الروسى بوريس باسترناك، الذى حصل على نوبل عام ١٩٥٨م، فى بداية النصف الثانى من القرن الماضى، ثم الشاعر البولندى تشيسلاف ميلوش الذى نال الجائزة عام ١٩٨٠، ثم الشاعر الأيرلندى شيموس هينى الذى حظى بالجائزة عام ١٩٩٥، ثم الشاعر الشيلى بابلونيرودا.

وعن ييتس تقول جوزفين هارت إنه قبض على رغبة قلب العالم بلغته الجميلة التى تقطر خيالا، أمّا جيمس جويس فيقول إن ييتس لديه خيال سيريالي تأتّى للقليل من الرسامين، أمّا قصيدته "أثواب السماء" فقد نشرت لأول مرة فى كتابه الثالث "الريح فى القصب" ١٨٩٩، حيث يتحدث الشاعر مخاطبًا حبيبته لو أنه يملك كنوز العالم، والتى عنونها: "إنه يتمنى أثواب السماء".

أما هيسه الذى بدأ حياته شاعرًا ثم اتجه نحو كتابة الرواية الفلسفية، فقدمنا له قصيدتين هما "على سفر" و"بدونك".

أما ميلوش الشاعر الليتوانى الذى عاش فى الولايات المتحدة الأمريكية، فقد

شيمس هيني



هيرمان هيسه

قصائد لستة شعراء حصدوا جائزة نوبل

ترجمة وتقديم:
الحسين خضيرى

كتب قصيدة "فى وارسو" أثناء الحرب العالمية الثانية ثم فرَّ إلى باريس، وأوضح فى قصيدته "طفل أوروبا" تأثير الشيوعية على الإبداع، ويُعدُ شاعرًا رئيسًا فى بولندا وقد كتب بالبولندية، كما كتب د. ج. إنرايت. لقد حافظ ميلوش على توازنه فى الكتابة عن الخير والشر فى العالم، ولم تتوقف قريحته عند أموره الذاتية فحسب.

ويقول باول زفيج: على الرغم من أن ميلوش طرق عديدًا من الموضوعات فى شعره إلا أن تجربة الفقد ألقت بظلالها عبر أعماله وتفاصيل حياته نفسها.

ونقدم قصيدتين للشاعر الروسى بوريس باسترناك، صاحبِ الرواية الشهيرة وذات التأثير الأدبى العميق "دكتور جيفاجو" غير أن شعره لم يك أقل تأثيرًا من روايته؛ فقد كان شاعرًا قديرًا بدأ حياته بدراسة الموسيقا، لكنه اتجه إلى دراسة الفلسفة. وبدت تأثيرات الفلسفة على شعره، خاصةً تأثره بأفكار الفيلسوف الفرنسى كانت.

أما الشاعر شيموس هينى فهو ثانى أهم شعراء أيرلندا بعد ييتس، بحسب الناقد روبرت لويل، فمن الواضح أنه عالج الأمور السياسية التى عصفت ببلاده من منطلقٍ إنسانى غير مباشر.

أمّا بابلو نيرودا صاحب الإرث الأدبى الكبير الذى نقدِّمُ له قصيدتين هما "لو نسيتنى" و"بوسعى أن أكتب"، فهو واحدٌ من أعظم شعراء العالم، يتسم شعرهُ بالرقة والعذوبة، وكان الشعر سلاحه وملاذه الأخير.

ويليام. ب. ييتس

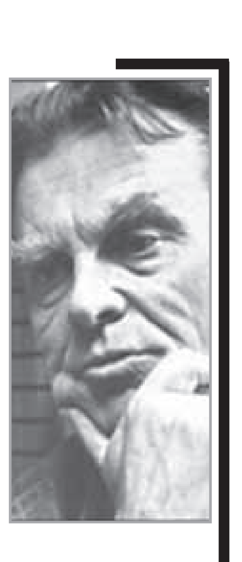
ويليام. ب. يتس



أثواب السماء

لو أن لى
أثواب السماء المطرزة
بالذهبى وبالفضى من الأضواء
أثواب الليل الزرقاء
والداكنة
المضيئة
والخافتة الضوء،
لبسطت الأثواب تحت قدميك
لكننى فقير
لا أملك إلا أحلامى
أحلامى بسطتها تحت قدميك
فلتطئى بلطف
حيث على أحلامى تطئين.

ذاكرة



لإحداهما وجه جميل،
واثنتان أو ثلاث فاتنات
لكن لا جدوى للوجه وللفتنة
لأن عشب الجبال
ليس بوسعه

إلا الحفاظ على هيئته
حيث الأرانب الجبلية
رقدت.

تشيسلاف ميلوش

أمل

حين تؤمن فالأمل معك
ليست الأرض حلمًا بل جسدًا حيًا،
ذاك المشهدُ تلك اللمسةُ والمسمع لا يكذبون،
كل شىء رأيته هنا
كحديقةٍ من بوابةٍ تبدو.

ما بوسعك أن تدخلها لكنك موقن أنها هناك
أبوسعنا سوى النظر بجلاء وحكمة
علّنا فى الحديقة
نكتشف مكانًا ما
وردةً غريبة جديدة
ونجمًا لا اسم له.

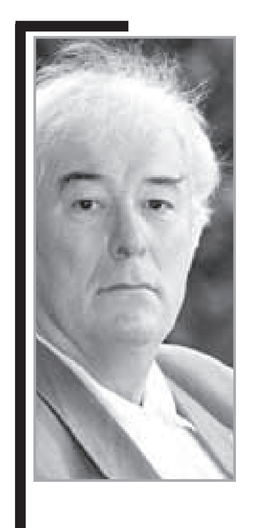
يزعم البعض ألّا نثق بأعيننا
حيث لا شىء
سوى المظهر

ثمة من ليس لديهم أمل
يزعمون إذا التفتنا بعيدًا
يختفى العالم من خلفنا
كما لو أن أيدى اللصوص
تخطفته بعيدًا.

فى وارسو

ما تراك تفعل ها هنا
فى الأطلال يا شاعر
فى ذاك اليوم المشمس
فى كاتدرائية جون؟

فيما تفكر ها هنا
حيث تهب الريح
من أطلال فستيولا
وغبار الحطام الأحمر؟
أقسمتَ ألا تكون
أقسمت ألا تلمس
جراح أُمَّتِك العميقة
لذا لن تقدسها
قداسة ملعونةً
تلاحق الأسلاف قرونًا
لكن نواح أنتيجون
باحثةً عن أخيها
فوق الاحتمال.
والقلب الذى تغلفه المشاعر حجر
كحشرة الحب الغامض
لأتعس بقعة فى الأرض.
لستُ أنوى الوقوع فى الحب
ليس من مآربى
لستُ أريد شفقة
ليس فى نيتى،
أخف من ريشة طائر الطنَّان قلمى
هذا العبء أكبر من أن يحمله
فى هذه البلدة
كيف لى أن أعيش
حيث تطأ الأقدام
عظام العشيرة
التى لم تُدفن؟
أسمع أصواتًا، وأرى ابتسامات
ليس بمقدورى أن أكتب
خمس أياد تُمسك قلمى
تأمرنى أن أكتب
قصة حياتهم ومماتهم
أولدتُ لأُصبح نائحًا؟
وددت الغناء فى الأعياد
والغابات الخضراء
فيا شكسبير
هب للشعراءِ لحظةً سعيدة
وإلا هلك العَالم.
يا له من جنون
أن نحيا دون بهجة
وأن نردد للموتى
من كانت بهجتهم
تأثيرًا فكريًا
وفى كلمتين منقذتين
الحق والعدالة



شيمس هينى

شعاع شمس

غائبًا ضوء الشمس كان
التهبت حرارةً مضخة الماء
فى الفناء
ذهبيًا ينساب الماء
فى الدلو المتدلى
والشمس واقفة
إلى الجدار
مثل آنية
طيلة الظهيرة
يداها تحرَّقتا
فوق الموقد المتقد
أرسلت الشمس حرارتها
إليها حيث تقف
فى مئزرها القمحى
قرب النافذة
هى الآن تنفض الغبار
بريشة إوزة
عن لوح الخبيز
وتجلس مستريحةً
بأظافر بيضاء
مع دقات الثانية

فى الظهيرة الهادئة
يرتفع العجين
وها هنا الحبُ
كمغرفة غاصت فى إناء معدنى
إلى أن توارت.

وحى

متواريًا عن الأعين
فى شجرة صفصاف
مألوفة أصواتها لدى
كعادتى أتوارى
إلى أن ينادينى طائر الطنَّان
عبر الحقول
بوسعك أن تسمعهم
يقتربون عبر السياج
ينادونك:
أيها الفمُ الصغير
والأُذنُ الصغيرة
فى شقٍّ خشبى
يا حنجرة لأماكن معشوشبة.

بابلو نيرودا



لو نسيتنى

وددتُ لو أنك عرفتِ
شيئًا واحدًا فحسبَ
تدرين
حين أرمق القمر البللورى
جذعَ الشجر الأحمرِ
فى الخريف،
على مهلٍ عند نافذتى يمر
لو أننى مسستُ
قربَ النارِ
رماد الحريق
أو لامَست يداى
جذع الشجر المتغضن
كل شىء يحملنى إليكِ
كما لو أن الوجود
شذًى
وضوءًا
ومعادنَ
كلها قوارب صغيرة
تُبحر بى نحو جُزُرِك
تلك التى بانتظارى
لو أنَّكِ توقفت عن محبتى
شيئًا فشيئًا
سأتوقف شيئًا فشيئًا
عن محبتك
لو أنّك فجأةً نسيتينى
لا تبحثى عنّى
لأننى
بالفعل قد نسيتُك
لو اعتقدتِ أنها طويلةً
وعاتية
ريح البيارق
تلك التى عبر حياتى تموج
وعزمتِ
لدى شاطئ القلب هجرى
حيث نابتةً جذورى
تذكّرى
أنه فى ذلك اليوم
وفى تلك الساعةَ
سأمدُّ ذراعىَّ
وتشرع جذورى
باحثةً
عن أرضٍ أُخرى لها
لكن
إذا ما شعرتِ
كل يوم،
وكل ساعة
أنَّك مصيرى
بعذوبة عنيدة،
لو أن كلَّ يومٍ

تسمو نحو شفتيك زهرة
باحثةً عنى،
آهِ يا حبيبتى،
تتوهجُ ثانيةً
كل النيران فيَّ،
فأنا لا تخمدُ لى جذوة
ولا أنساك يا حلوة،
محبتى على محبتِك تعيش
وطالما حييتِ يا حبيبتى
ستبقى بين ذراعيكِ
وتحيا بين ذراعيّ.

بوسعى أن أكتب

أكتبُ على سبيل المثال الليلة شاردة
وعلى البعيد ترتعد النجوم الزُرق.
تمور رياح الليل فى السماءِ وتشدو.
بوسعى الليلةَ أن أكتب
أشد القصائد حزنًا.
أحببتُها وأحبتنى أحيانًا أيضًا.
عبر ليالٍ كهذى بين ذراعى حملتُها
قبلتُها مرارًا تحت سماء لا نهائية.
أحيانًا ما أحبتنى وعشقتُها أيضًا.
كيف لى ألَّا أعشق عينيها الواسعتين الهادئتين.
بوسعى الليلةَ أن أكتبَ أشد القصائد حُزنًا.
أن أعيَ أنها ليست معى
أن أشعر أننى فقدتها.
أن أُصغى لليل الممتد والأكثر هولًا دونها
ويهوى الشعر على الروحِ ندىً فوق المروج.
ما الذى يهم فى أن حبىَ لم يحتفظ بها؟
الليل شاردٌ وهى ليست معي.
هذا كل شىء على البعدِ ثمة من يغنى فى المدى.
حانقةٌ روحى لأنها فقدتها.
عيناى تنشدها كما لو أننى أغدو إليها.
قلبى ينشدها وهى ليست معى.
فى ذات الليلة التى تبيَّضُ ذات الأشجار فيها
فى ذلك الحين لم نعد كما كنّا.
لم أعد أُحبها بحقٍ لكن كم أحببتها!
سعى للريح صوتى ليمَسَ مسامعها.
لغيرى ستكون لغيرى كما كانت لقبلاتى.
صوتُها، جسدها المضىء، عيناها العميقتان.
لم أعد أُحبها بحقٍ لكن ربما أُحبُها.
قصير عمر الحبِ وطويل هو النسيان.
لأننى فى ليالٍ كهذى ضممتُها بين ذراعىَّ
روحى حانقةٌ لأننى فقدتُها.
رغم أنه الألم الأخير الذى جرَّعتنيه
وهذى آخر الأشعار التى أكتبها إليها.

بوريس باسترناك

ليلة شتاء

انهمر الثلج
وانهمر
على العالم أجمع
جرف الثلج العالم
من أقصاه إلى أقصاه
واحترقت شمعةٌ فوق المنضدة
احترقت شمعة.
حيث صيفًا تحتشد الحشرات الصغيرة
تزجُّ بأجنحتها إلى اللهب
وفي الخارج في الفناء
تزاحمت رقائق الثلج الصغيرة
لدى زجاج النافذة.

تركت أماراتِها العاصفة
فوق الزجاج
أسهمًا.. ثنيات.
واحترقت شمعة على المنضدة
احترقت شمعة.
منحنيةً تهاوت الظلال
على السقف المُضاء
ظلالٌ أذرع متقاطعة
وسيقان – وأقدار متقاطعة
حذاءان صغيران



على الأرضية سقطا
وارتطما
ذرفت شمعةٌ دمعها
فوق فستان.
كل الأشياء تلاشت
فى العاصفة المعتمة البيضاء
احترقت شمعةٌ على المنضدة
احترقت شمعة.

حلم

حلمتُ بخريف
فى غسقِ النافذة
بينما أنتِ سكرى تترنحين
فى الزحام
وكصقرٍ أحنى رأسه للمذبحة
عاد قلبى ليستقر على معصمك.
ويمضى الزمان نكبر
ونفقد أسماعنا.
مثلما ثلج يذوب
حرير عتيق
على مقاعدٍ مريحةٍ فسد.
وعلى الحديقة
ارتسم غروبٌ هائل
دام زجاج النافذة
عليه دموع سبتمبر.
ويمضى الزمان نكبر
ونفقد أسماعنا.
هدأت حياتُك فجأةً
وتوقف الحلم كأنها
استجابةً لجرس صامت.
وأفقتُ. كئيبًا كالخريف
الفجر كان عابسًا. عاصفةً هبَّت الريح
لتطارد الأغصان فى الأفق
كما لو أنها
تطارد سيلًا من القش
من عربةٍ مسرعة.



هيرمان هيسه

على سفر

لا تكتئبى، سرعان ما سيحلُ الليل
حين يصير بوسعنا رؤية القمر الجميل ضاحكًا
فى خفاء
فوق الريف الباهت
ونستريح فى يدى يدك.
لا تكتئبى سيحين الوقتُ قريبًا
حين بوسعنا أن نستريح وتنتصب شواهد قبورنا
على حافة الطريق المضيئة معًا
وينهمر المطرُ ويتساقط الثلج
وتهبُ الريحُ وتمضى.

بدونك

تحدِّقُ فى وسادتى ليلًا
فارغةً كشاهد قبر،
لم أحسب كمَ هو مرير
أن أكون وحيدًا
لا أن أرقد نائمًا بين طيات شَعرك.
وحيدًا أرقدُ فى منزلٍ صامت
المصباح المُعلَّقُ أظلم
فى لطف أمد يدىَّ
لأضمهما عليك
وفى عذوبة أضَغط فمى الدافئ
نحوك، وأُقَبِّلُ نفسى منهكًا واهنًا
وفجأةً أفيق
وكل ما حولى ليلٌ بارد
هادئًا يطول.
صافيًا يشرق نجم فى النافذة
أين شعرُك الأشقرُ
أين فمُك العذب؟
أحتسى ألمى الآن فى كل بهجةٍ
وأجرع السمَّ مع كل شراب
لم أعرف قط كم هو مرير
أن أكون وحيدًا
وحيدًا بدونك.





الشاعر جميل عبد الرحمن ولد عام (١٩٤٨) فى محافظة سوهاج، برز اسمه خلال النصف الثانى من عقد الستينيات من القرن العشرين، بعد أن قدمه مجموعة من الرواد إلى الحياة الثقافية، حيث نشرت قصائده فى شتى الدوريات المصرية والعربية.

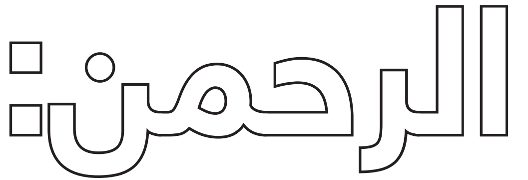
ومن دواوينه: "على شواطئ المجهول" (١٩٧٠)، عذابات الميلاد الثاني" (١٩٧٣)، "لماذا يحولون بينى وبينك" (١٩٨١)، "أزهار من حديقة المنفى" (١٩٨١)، "تموت العصافير لكى تبوح" (١٩٨٢)، "ابتسامة فى زمن البكاء" (١٩٨٦)، "وأمام تشتتنا نعترف" (١٩٩٢)، "فى مدينة الوجوه القصدير" (١٩٩٣).

حصل على عدة جوائز منها جائزة المجلس الأعلى للثقافة، وجائزة البابطين للإبداع الشعرى، وجائزة الدولة التشجيعية.

حوار: أحمد اللاوندى

جميل عبدالرحمن

جميل





أنا من الجيل الذى ظلمه النقاد

حدثنا عن ذكرياتك مع البيئة الصعيدية، وما الذي تركته في روح الشاعر؟

ـ نشأت في بيئة صعيدية صارمة، تحكمها العادات والتقاليد والأعراف والقيم، ورغم أنني كنت ابناً وحيداً، لم أكن رغم كل الحب ذلك الفتى المدلل، وأقصد التدليل المفسد، بل كان تدليلاً واعياً، حيث كانت أمي رحمها الله تعمل على تحفيزي وإطلاق الطموح بداخلي، لأكون شيئا ما. لقد كنت مفتوناً بشموخ النخيل وبهاء الأشجار وروعة الطبيعة، وعندما توفي أبي أحسست بأن الفارس قد سقط من فوق جواده، وأثر ذلك الحدث فيّ تأثيراً كبيراً جداً، لكنه كوّن لدي رغبة للتفوق وإثبات الذات، فقد كرمت في عيد العلم وأنا في الصف الأول الإعدادي، ثم أكملت تعليمي منتشياً بعد أن حولت من الثانوية العامة إلى مدرسة التجارة الثانوية لأنقذ السفينة التي كادت تغرق. فالتحقت بالعمل في سن السابعة عشرة في بنك التنمية الزراعي، في ظروف عمل صعبة تمتد لآخر الليل، إذ كان العمل على فترتين، ومع هذا، أكملت تعليمي، حتى حصلت على بكالوريوس معهد عالي تجاري ودبلوم دراسات عليا من كلية التجارة في جامعة عين شمس، عام (١٩٧٩)، وحافظت على الوهج المندلع في صدري شعراً. كل ذلك جعلني كالنخيل لا أعرف الانحناء.

كان لصلاح عبد الصبور وأمل دنقل تأثيرهما البالغ في تجربتك، إلى أي مدى تصح هذه العبارة؟

> طالبت بإنصافى كشاعر جنوبى محروم من جائزة «التفوق» منذ عشرين عاماً

ـ في صيف عام (١٩٦٩) أعاد الشاعر الراحل محمد الجيار اكتشافي لنفسي، بعد إلقاء قصيدتي (زيتونة الأرض المحتلة)، رغم أن هذه المرة كانت هي الأولى التي أجاهر فيها بشعري في ندوة عامة، فجأة، وجدت نفسي نجم الليلة، وموضع احتفاء من الجيار، ومن كبير الزجالين محمد عبد المنعم (أبو بثينة)، ومن الزجال مصطفى القوصي خلال زيارتهم لمحافظة سوهاج في ذلك الوقت.

الشيء الذي جذب الجيار لشعري- الصورة الشعرية والتعبير غير المباشر، وكان هو من الشعراء المصريين المشهورين بالصورة الشعرية والتجنيح التصويري، لقد تأثرت به في بداياتي، حتى أن كثيرين أطلقوا عليَّ اسم (الجيار الصغير). لقد اهتم بي وقدم لي ديواني الأول (على شواطئ المجهول) عام (١٩٧١)، إذ كانت لقاءاتي معه في شقته بحي العجوزة، وكان تصويبه لأخطائي سببا في تقدم مستواي، وسرعان ما صدر ديواني الثاني عام (١٩٧٣)، الذي قدمه لي الشاعر الراحل فاروق شوشة، ولما تطورت أدواتي تلامست مع أفق الشاعر صلاح عبد الصبور، وكنت مفتونا بمسرحه الشعري، حيث تسللت إلى شعري الدراما من خلال قراءاتي له، وهو صاحب فضل كبير عليَّ، فقد أصدر لي ديواني الرابع (أزهار من

حديقة المنفى)، بعد توليه رئاسة الهيئة المصرية العامة للكتاب.
كنت حريصاً على أنقي صوتي من إيقاع الآخرين، وربما تلامست مع أفق أمل دنقل الشاعر الكبير المفتون بشهوة المبارزة. وأذكر أنني شاركت معه في أمسيات بدار الأدباء وأثنى عليَّ، خاصة عند استلهامي للتراث معتمداً على المفارقة التصويرية بأبعادها التراثية. كانت معركتي الكبرى أن أكون نفسي ولا أشبه أحداً، رغم إعجابي الشديد بهؤلاء الشعراء الرواد. اكتشف (بن جيلي) الدكتور صابر عبد الدايم أن هناك تلامساً مع شعر محمود حسن إسماعيل، الأمر الذي جعلني أركز على تطوير نَفَسِي الشعري. ومرة سألني الراحل العظيم الشاعر محمد عفيفي مطر عن سر كيمياء اللغة في شعري. وذات يوم هرعت للشاعر فاروق شوشة يقول إن قصيدة لي تشابهت صورها مع قصيدة نشرت لمحمود حسن إسماعيل في مجلة الهلال، والغريب أنني كنت قد انتهيت من قصيدتي قبلها بليلة، فطمأنني وقال: أنت تعيش في نفس المناخ الذي يعيش فيه محمود، وليس عجباً أن يقع (الحافر على الحافر)، ومع هذا، أسقطت هذه القصيدة من حساباتي، فلم أنشرها رغم أنها كانت تحتوي الصور الشعرية والخيال المتوهج.

محمد حافظ رجب في الستينيات قال: إننا جيل بلا أساتذة، والكثير من الشعراء والأدباء الآن يطرحون نفس المقولة، حدثنا عن رأيك في هذا الأمر؟

ـ أنا أحترم محمد حافظ رجب كمبدع رائع، لكنني لا أتفق مع مقولته إطلاقا، كيف أنسى أن الشاعر الكبير محمد الجيار كما قلت لك أعاد اكتشافي، وأن الشاعر فارق شوشة أسهم في تطويري، وأن د. أحمد هيكل في مناقشته لديواني الأول حدد لي بعض الكتب التي أثرت بالفعل مخيلتي، بل كانت سبباً في تعميق الرؤية الشعرية عندي، وكيف أنسى حب الشاعر أحمد سويلم ونشره لبعض دواويني، وأيضا فوزي العنتيل الذي كان سبباً في نشر ديواني (تموت العصافير لكن تبوح)، ولما انتقل إلى هيئة الكتاب ليكون بجوار صديقه الشاعر صلاح عبد الصبور راجع ديواني (أزهار حديقة المنفى) وساهم

الشاعر فى المجتمعات الغربية نصف إله وفى بلادنا يعامل بطريقة تناقض ذلك تماماً

الغموض الناتج عن قصور فى الرؤية أو نقص فى الأدوات يؤدى بالطبع إلى انصراف الناس عن الشعر

في دفعه إلى المطبعة، د. عبد العزيز الدسوقي الذي نشر ديواني (ابتسامة في زمن البكاء)، الناقد د. علي شلش الذي كان ينشر قصائدي في مجلة الكاتب، الشاعر محسن الخياط الذي كان ينشر لي في جريدة الجمهورية باستمرار، الشاعر فتحي سعيد ونشره لقصائدي في مجلة الشعر، د. عبد القادر القط وحماسته لنشر قصائدي في مجلة إبداع، وترشيحه لي لحضور أكثر من مؤتمر بعد فوزي بجائز الدولة التشجيعية عام (١٩٩٥).. كل هؤلاء الذين ذكرتهم لك وغيرهم، هم أساتذتي، وأصحاب فضل عليّ، فكيف أقول لك الآن: إنني ليس لي أساتذة!

بعد كل هذا العمر مع الشعر، كيف تقيم تجربتك، ما الذي يميزك عن أبناء جيلك، ومن منهم ما زلت على تواصل معه؟

ـ أترك لغيري تقييم تجربتي، فليس دوري أن أقيم نفسي، عليّ فقط أن أكتب وأبدع، وعلى النقاد أن يقيموا وأن يؤدوا دورهم إذا أرادوا. إنني لا أستطيع أن أذكر ما يميزني عن أبناء جيلي، فهذه ليست مهمتي وأنا أتواصل مع الجميع وأقرأ لهم، خاصة أننا جيل ظلمه النقاد.

لماذا يتجاهلك النقاد؟

لا أبالغ إذا قلت لك: إنني أكثر حظاً من كثيرين من أبناء جيلي، فقد دخل شعري في رسائل ماجستير ودكتوراه، وكتبت عني أسماء لامعة لها دورها البارز في المشهد الثقافي، منهم: د يوسف نوفل، الشاعر فاروق شوشة في كتابه "شعراء مقتحمون"، محمد السيد عيد، أحمد سويلم، د. كمال نشأت، د. حامد أبو أحمد، محمد فهمي سند، فتحي الإبياري، ود. حافظ المغربي.

هل تعتقد أن الغموض أدى إلى انصراف الناس عن الشعر؟

ـ هناك غموض تقتضيه طبيعة التجربة الشعرية، من لغة وتكنيكات وتراسل حواس ودراما ومزج المتناقضات والتشخيص، وهي تنشئ علاقات جديدة على أنقاض العلاقات القديمة، كما قال د.

علي عشري زايد، وهذا يسميه الغموض الفني، وقد ينشأ الغموض أيضا من تفاعل ثقافة الشاعر مع تجاربه الحياتية ومع الحدث الذي فجر القصيدة، فيخرج المصهور مجدولاً كالخيط، وتبعا للتفاعل الكيميائي ينشأ عنصر آخر، ولو عددنا المكونات لوجدناه ليس من بينها وهو ما لا يدركه حتى الشاعر نفسه، وهذه مهمة الناقد الحصيف، كما قال أستاذنا د. محمد مندور. وهناك غموض ملغز يتعمد فيه الشاعر الإغراق في التعتيم والإبهام، ربما لقصور في الرؤية، أو لنقص لم يستكمل في الأدوات، وهذا بالطبع يؤدي إلى انصراف الناس عن الشعر، رغم حاجتهم الملحة إليه.

كيف تنظر الآن لمستقبل الشعر في مصر؟

- رغم كل الضباب المثار، والجو المعتم بالأهواء والتربيطات والشللية والعلاقات المشبوهة، سيظل الشعر أغنية الإنسان، الباحث عن الحرية وعن الانعتاق وعن الإصرار، وعن عزم يتجدد يصنع ويغرس ورد الإرادة في أرض الواقع.

حصلت على عدة جوائز مثل جائزة البابطين وجائزة الدولة التشجيعية، لكنك لم تحصل على جائزة التفوق لماذا؟

- أنت تعلم أن هذه الجائزة تحكمها المجاملات، فهذا مريض، وهذا لديه ظروف، المهم أن يجد من يؤازره من أعضاء اللجنة، أنا لا أتسول، فالصعيدي لا يليق به أن يفعل مثل هذه الصغائر. منذ أربع سنوات منحني الناقد الكبير د. يوسف نوفل ٩٨ درجة من مائة في تحكيمه جائزة

لامستُ أفق القصيدة المفتون بالمبارزة عند أمل دنقل وتأثرت بمسرح صلاح عبدالصبور

التفوق، واستنكر البعض ذلك، فقال لهم من سيغير درجتي سأشكوه للوزير، وهذا تقديري لتجربة هذا الشاعر، في هذا العام حجبت الجائزة في التصويت، لأنني احتجت إلى صوت إضافي، وقد أبلغت الوزير حلمي النمنم على الملأ في مؤتمر أدباء مصر في أسوان، وتساءلت أين تصرفك يا سيادة الوزير لإنصاف جنوبي صعيدي تظلمه الجغرافيا، ولكن لم يحدث أي شيء.

أصدرت لك الهيئة العامة لقصور الثقافة أعمالك الشعرية الكاملة عام (2014)، ماذا يعني هذا بالنسبة لك؟

- يعني أن التجربة بلغت حدا من النضج استأهل ذلك، وتعني لي إنصافاً أسعدني، وأعطاني في طريق العمر وفي ظمأ الروح كوب ماء مثلج بعد عطش طويل في صحراء الحياة، أعانني على أن أعيش وأبدع من جديد، متحدياً نفسي في كل قصيدة وفي كل ديوان.

صدور مجموعة شعرية واحدة لشاعر في أوروبا يستطيع أن يعيش من مبيعاتها بقية حياته، لكن الشاعر في بلادنا لا يمكن أبدا أن يعيش من شعره، لماذا؟

- الشاعر في الغرب يعتبرونه نصف نبي، وكل الشعوب المتقدمة ذات الحضارات عرفت قدر الشعر، وقيمة الشعراء كقوة ناعمة، لذلك ضمنت لهؤلاء الشعراء حياة كريمة، لأن الشعر أغنية الحرية، والنشيد الذي يحشد الطاقات، وعلى أحلامه تزدهر الحياة، ويرقى المجتمع، إنهم أقاموا التماثيل لهم في الشوارع والميادين، وشيدوا المتاحف لمقتنياتهم، وعملوا على رعاية أولادهم وأحفادهم امتنانا وعرفانا بالفضل، ومنهم من اعتبرتهم الشعوب آباء للشعوب، مثل بوشكين وحافظ الشيرازي ووليم شكسبير وشارل بودلير، إلا أن الأمر عكس ذلك تماماً في بلادنا، ولله الأمر من قبل ومن بعد.

أدباء الفيوم ومثقفوها لصالون الثقافة الجديدة :

لن تنهض الحركة الأدبية والفنية إلا بالعودة لحدائق الأقاليم الإبداعية

أداره: مسعود شومان
وثقه: محمود خيرالله

لم تعد الحياة فى مدينة الفيوم -إقليم القاهرة وشمال الصعيد الثقافى- تدور ببطء كالسواقى، السواقى نفسها لم تكن تدور، بسبب أننا زرناها فى موسم «السدة الشتوية»، كثيرٌ من المتنزهات التى استقرَّت فى الوجدان المصرى، بوصفها لصيقة بالفيوم لم تعد متنزهات، وبعضها لم يعد هناك، جفت «عين السليين» وغارت ماؤها، وظهرت فى المقابل بحيرات صناعية صغيرة تقام فيها المزارع السمكية معتمدة على مياه البحيرة. الفيوم تلك المدينة التى تمتلك مجموعة متنوعة من الآثار الفرعونية والرومانية والقبطية والإسلامية، يبدو أنها تعانى من ضعف الإقبال السياحى، على الرغم من التغيرات الكبيرة التى حدثت على الأرض.

ونحن على الطريق إلى الفيوم، وتحديدًا قرب «منطقة الأهرامات»، لمحنا العمل الجارى فى بناء وتأسيس المقر الجديد للمتحف المصرى الجديد، المتحف الذى يتم بناؤه ليكون أكبر متحف للآثار فى العالم، وليستوعب خمسة ملايين زائر سنويًا، واندهشنا لأن الفيوم لا تتضمن متحفًا للآثار، وتصوَّرنا أننا سوف نضع هذا المطلب مطلب إنشاء متحف للآثار فى الفيوم، أمام المحتفلين بمناسبة العيد القومى لمحافظة الفيوم، والذى يقام سنويًا يوم ١٥ من شهر مارس، تخليدًا لوقفة شعب الفيوم ضد الاحتلال الإنجليزى، إبان ثورة ١٩١٩.

فى اليوم الذى وصلنا فيه الفيوم كانت درجات الحرارة منخفضة تمامًا، وبينما كنا نستعد لزيارة قصر الثقافة هاجمتنا الأمطار، لكننا حين وصلنا إلى القصر، وبدأنا الحديث والاستماع إلى أغنيات المطرب عهدى شاكر الجميلة، وبينما كنا نهتف ونصفق معه بمنتهى الحماس، ساعتها فقط، بدأنا نشعر بالدفء.

أعده للنشر: مصطفى القزاز
فوتوغرافيا: أحمد أمين



شومان: الثقافة الجماهيرية أعظم مؤسسة ثقافية بما لها من أفرع مترامية تغطى ربوع مصر

فى البداية وفى جو ثقافى دافئ، ربما لمقاومة برد الشتاء فى الفيوم، تبادل الشاعر محمد حسنى إبراهيم والكاتب عصام الزهيرى تقديم الصالون الثقافى، حيث أشار حسنى أولًا إلى أن ما شهدته مجلة الثقافة الجديدة من تغيير وصفه بأنه «طفرة»، يرجع إلى أن هيئة التحرير الجديدة للمجلة تريد أن تقدم رؤية جديدة، وهذا واضح فى الأعداد الخمسة الصادرة مؤخرًا، وتحديدًا بدءًا من عدد شهر سبتمبر ٢٠١٨.

وطرح حسنى ثانيًا سؤالًا مهمًا فى نهاية تقديمه، حول «كيفية عمل مظلة اجتماعية للأدباء أو رواد قصور الثقافة»، لافتًا إلى ضرورة إنشاء أرشيف مصور للأدباء والفنانين والمثقفين فى كل قصر ثقافة.

أما الكاتب عصام الزهيرى فقد أضاف ترحيبه بأسرة تحرير «الثقافة الجديدة»، معتبرًا أن المجلة فى عهدها الجديد لبست ثوبًا ربيعيًا، وأن زيارة هيئة تحرير المجلة لمدينة الفيوم تعتبر حدثًا كبيرًا جدًا يستحق التحية، لأنه فى صميمه يعكس جدية الطرح، رغبة فى التعبير عن آراء وطموحات المثقفين فى كل ربوع مصر، وملاحظة حالة الثقافة العامة ودور الثقافة فى النهوض بمصر عن قرب، وكذلك التعرف إلى حالة الثقافة الآن فى شتى الأنواع الأدبية والفنية، ولذلك دعونا نستمع إلى كلمة رئيس تحرير المجلة، فى بداية هذا الصالون.

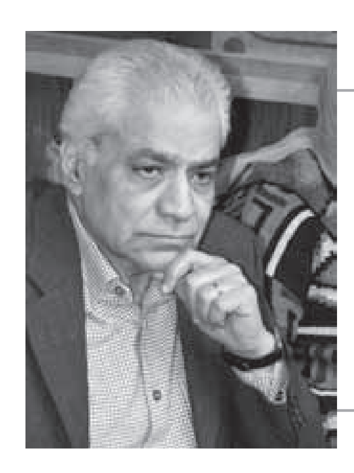


الأديب محمد جمال: كل ما أخشاه هو أن يكون ما تشهده المجلة الآن هو اشتعال يتبعه خفوت

الشاعر مسعود شومان رئيس التحرير:

-الفيوم واحدة من المحافظات المُنجبة للفنانين والمثقفين، ولم ينظر لها النظرة التى تليق بها من قبل أبدًا، ونحن نشكر القائمين على الثقافة فى هذه المحافظة على الترحاب الشديد بنا، فقد توليت رئاسة تحرير المجلة فى شهر أغسطس من العام الماضى، وصدر العدد الأول لنا فى شهر سبتمبر ٢٠١٨، ونحن نشكر هيئة التحرير السابقة شكرًا جزيلًا، ومنذ البداية كانت رؤيتنا إلى الثقافة بمفهومها الأنثروبولوجى، بمعنى الاهتمام بثقافة الحدود والسواحل والتاريخ الشفاهى للحرب، وكذلك تبويبها ومن الذى سينشر فيها، واعتبرنا أن التطوير فى شكل ومضمون المجلة سيأتى بالتدريج، حيث ظهرت ثمار هذا التطوير فى عدد شهر يناير ٢٠١٩، وبدأنا رسم المجلة مع الاهتمام بفكرة الصورة وثقافتها، وانشغالنا بالرؤية البصرية والمحتوى، وكذلك التبويب، حيث نبدأ بـ «القراءات النقدية» مع مراعاة ما يمكن تسميته بالعدالة الثقافية، بمعنى إلقاء الضوء على الأجناس الأدبية مع التمثيل الجغرافى الذى لا يعنى المُحاصصة، فالفكرة هى كيفية اختيار الإبداع الجيد والمائز والمتفرد، وهذا الباب يتراوح بين قراءات متنوعة أو شخصية واحدة يدور حولها الملف، وكانت شخصية عدد يناير الناقد الكبير د. عز الدين إسماعيل، مع مراعاة أنه لا شللية ولا إقليمية، لأن التميز هو الفيصل الوحيد فى النشر، وكذلك تسعى المجلة إلى استكتاب الكتاب الكبار فى هذا الباب وغيره،

الشاعر محمد حسنى إبراهيم: يجب إنشاء أرشيف مصور للأدباء والفنانين والمثقفين فى كل قصر ثقافة



الأديب وصفى وديع: أتمنى أن نُعطى للشباب الفرصة الأكبر فى أى مشروع ثقافى طموح

وبعده يأتى باب الفضاءات الإبداعية، الذى ينشر الشعر (عامية وفصحى) والقصة، مع إقامة التوازن بين شعر العامية والفصحى، الفاصل الوحيد هو جودة العمل المنشور، وبعده باب ملفات ثقافية فتناولنا فى الأعداد الماضية ثقافة الحدود والتاريخ الشفاهى للحرب، والحرف التقليدية، ومقاهى الأدب والفن، وغيرها، بعده يأتى باب «الصوت واللون والحرية» يأتى قسم الترجمة ونسميها الشاطئ الآخر، ثم باب المواجهات حيث نحاور كاتبًا كبيرًا فكانت مواجهة عدد يناير مع الكاتب الكبير فؤاد حجازى، وبعده يأتى صالون الثقافة الجديدة ومن خلاله نطرح رؤية الأدباء والمثقفين فى المحافظات، لآمالهم وأحلامهم للثقافة المصرية، فيما يمكن تسميته بوصف مصر الآن، مع مراعاة أن المجلة ترد على كل المراسلات التى تأتيها عبر الإيميل وإعلام المرسلين بأن موادهم وصلت وجار عرض هذه المواد على هيئة التحرير، وعندما تقرر هيئة التحرير نشرها نرسل لهم لنخبرهم بأن موادهم قيد النشر، فى احترام لمرسلى هذه المواد وهذا شىء مهم جدًا، ونسعد جدًا بأنه لا مرتجع من المجلة على الإطلاق، وطلبنا من السيد رئيس الهيئة زيادة النسخ المطبوعة من المجلة.

بعدها قسم «الحفر باللون» وفيه ينشر كل ما يتعلق بالفن التشكيلى، ثم قسم «من فات قديمه» وهو باب معنى التراث والفن الشعبى فى ربوع مصر، ثم «قيمة وسيما» وفيه نتناول ظاهرة سينمائية مهمة، وبعد قسم «دقات المسرح» وفيه نتناول العروض المسرحية المهمة، بعده باب «عطر الأحباب» وهو عن الأحباب من الراحلين من الكتاب والروائيين والشعراء والفنانين، وكذلك أعددنا كشاف الثقافة الجديدة لمعرفة المنشور فى المجلة خلال سنة وهو مهم لمن يجرون أبحاثًا متخصصة.

وأخيرًا أرجو ألا يكون حديث أصدقائى المثقفين فى الفيوم عن المجلة فقط، لأن هدف هذا الصالون هو أن يكون أداة يسجل الأحلام والرؤى التى يحب كل مثقف أن يراها تحقق فى بلده، وأن يتطرق الحديث عن المؤسسسات الثقافية الخاصة ودورها وتعاونها مع المؤسسات الثقافية الرسمية مثلًا، وقد استغربت جدًا من أنه لا يوجد متحف فى الفيوم، كيف هذا والفيوم بها من الآثار من لا يسعه متحف عظيم جدًا؟؟

فى البداية تحدث الأديب محمد جمال وقال:

- سعيد جدًا بهذا الصالون، وسعيد بالتبويب الجديد للمجلة، كل ما أخشاه هو أن يكون ما تشهده المجلة الآن هو اشتعال يتبعه خفوت، وغياب كامل للفكرة، هل هذه الأفكار لا تصطدم بأفكار رئيس مؤسسة أو بميزانيات مسبقة، وكذلك فكرة المحاصصة فى النشر، أليس هذا أمر نسبى تمامًا، أرجو ألا يكون الاسم وحده هو الفيصل فى النشر، وأن يكون الفن والجودة هما الفاصلان.

ثم تحدث الكاتب والأديب وصفى وديع، بوصفه واحدًا من الآباء الروحيين لأدباء الفيوم، مطالبًا بأن تكون هناك تقنية تعطى للشباب



الكاتب عصام الزهيرى: من الظلم حرمان الفيوم من وجود مقر لـ "الهيئة المصرية العامة للكتاب"

الفرصة الأكبر فى أى مشروع مطروح، وأن يعطى للشباب أبسط حقوقهم الممكنة، وأضاف:

– «قبل سنوات فى مدينة الإسكندرية كان هناك قصر ثقافة الحرية، لكننا كنا نجلس على المقاهى نتحاور فى القضايا المهمة الخاصة بالفن والأدب، ونجذب الكثيرين من الناس فى إخلاص تام، وكان هناك فكرة أن تُطبع الأعمال الأدبية الشابة فى أوراق توزَّع فى الشوارع، وفى هذا الصدد كان هناك جارسون يكتب أدبًا وكنا نقرؤه وبعد ذلك أصبح يقرأ وأبدع وأصبح مشهورًا ولن أقول اسمه. المهم أن هناك شبابًا مبدعين جدًا لم تطأ أقدامهم قصور الثقافة على الإطلاق، فكيف يُمكن جذب هؤلاء الشباب إلى المظلة المهمة جدًا وهى قصور الثقافة. وكان هناك فكرة كاتب ورسام لنشر إبداعات الشباب فأين ذهبت، ولماذا لا نذهب إلى المقاهى للاستماع إلى الشباب؟».

ثم انتقل الحديث إلى واحدة من أقدم العاملين فى الجهاز الإدارى للقصر وهى السيدة لبنى الطماوى، التى تمنت أن يسود الحب بين الأدباء فى الفيوم، راجية أن تصدر مجلة عن «قصر ثقافة الفيوم»، وأن يتم تجميع



لبنى الطماوى: أتمنى أن تصدر مجلة عن "قصر ثقافة الفيوم"، لتعيد أمجاد "كاتب ورسام"

أعمال الشباب، مشيرة إلى أنه كانت هناك مجلة «كاتب ورسام» وقد كانت تنشر للشباب لتشجيعهم، وكذلك مجلة «الساعة» التى تصدر عن القصر.

هنا انتقل الحديث إلى المخرج المسرحى محمد مختار، والذى تمنى أن يحب المثقفون بعضهم، وأضاف:

-أتمنى أن يكون هناك جهاز تسويق فاعل فى الثقافة الجماهيرية، هذه المجلة مجلة نوعية وهى موجهة لنا نحن المثقفين، أين التسويق لفنوننا، كيف يتم دعم الإعلام فى قصور الثقافة، ونحن كفنانين ننتج بكل أسف لأنفسنا ولا يرانا أحد بسبب الإعلام، نريد جرأة من قيادات الثقافة الجماهيرية خاصة بالتسويق فى كافة المجالات التى تنتجها قصور الثقافة. كيف يمكن تحويل فنانى قصور الثقافة من مغردين داخل الأقفاص إلى مغردين للعالم كله، من خلال تسويق منتجنا الفنى الذى أعتقد أنه مهم جدًا.

أما الشاعر والمخرج المسرحى محمود عبد المعطى، فقد بدا منفعلًا وهو يتحدث عن همومه بشأن أوضاع الثقافة فى الفيوم: «أنا فى موقف مسئولية بوصفى فنانًا مسرحيًا، اليوم أرى أن هناك مشاكل كبيرة جدًا تواجهنا كمسرحيين، والحل هو أن تدار المؤسسة بعقل فنان، فهل مطلوب من نادى الأدب أن يأخذ إجازة رقابية على قصيدة تقال على خشبة المسرح، فلماذا يطلب منى كمخرج مسرحى إجازات رقابية لعرض مسرحى أو ورشة قبل البدء فى الورشة، فهناك عوائق توضع أمامنا كمسرحيين وهذا أهم عائق، أنا من الجيل الذى احترق بعض أبنائه فى حريق «مسرح بنى سويف» ومن حسن حظى أننى تخلفت يومها عن السفر إلى بنى سويف، فأنا مُطالب بأخذ إجازة رقابية لعمل ورشة مسرح..



الشاعر والمسرحى محمود عبد المعطى: متى يتم تذليل العوائق أمام المسرحيين؟



المخرج المسرحى محمد مختار: كيف يمكن تحويل فنانى قصور الثقافة من مغردين داخل الأقفاص إلى مغردين للعالم كله

لماذا؟ علمًا بأن المتنفس الوحيد لجميع فرق المسرح هو الورش، فكيف يمكن حل هذه المشكلة؟.. الحل الذى قدم إلى الآن هو أن نقوم بعمل بروفات فقط ولا نعرض إلا بعد الحصول على موافقة الرقابة أو الإجازة».

أما الشاعر محمد ربيع، فقد ثمَّن فكرة الشاعر محمد حسنى الخاصة بالجمعية التى تتكفل بالمبدعين، وطرح ربيع سؤالاً: لماذا لا تقبل مجلة الثقافة الجديدة الأعمال الإبداعية مكتوبة بخط اليد فى صفحات ورقية؟

ثم تحدث عصام الزهيرى بوصفه واحدًا من مثقفى الفيوم، لافتًا إلى أن هيئة قصور الثقافة -وعلى الرغم من أنها ليست جهة نشر- إلا أنه لا يوجد مثقف حقيقى فى مصر لم تتشكَّل ثقافته من مشروع النشر الخاص بهيئة قصور الثقافة، فعبر ثلاثين عامًا قدمت الهيئة خدمات جليلة للمثقفين فى مصر. على الرغم من أن الهيئة بعيدة كل البعد عن منظمات المجتمع المدنى وعن الدعاية بشكل عام. وأحب أن أشير إلى أن هناك رواية فيومية لسيرة بنى هلال الشعبية، وقد جمع جزءًا منها الدكتور خالد أبو الليل، ومع إنشاء كلية آداب بالفيوم توقعت أن يتم جمع بقية هذه الرواية.

أما الموسيقى والمطرب عهدى شاكر، ابن محافظة الفيوم، فقد تحدث عن الموسيقا فى الفيوم، وقال:

-ليست هناك هوية للموسيقا الفيومية، هناك موسيقا بدوية وهى منتشرة فى كل مصر، لكن لا توجد هوية فيومية، وأرجو أن تكون هناك هوية حقيقية للموسيقا فى الفيوم، وهناك محاولات قمت بها خاصة بالموسيقيين فى الفيوم لكنها لم تستمر، خاصة مع الشاعر الراحل محمد عبد المعطى وكذلك الشاعر محمد حسنى خاصة فيما يتعلق بالأماكن السياحية، كذلك صنعنا أوبريت خاص بالفيوم، فلماذا لا تستمر مثل هذه المحاولات من أجل صناعة هوية محلية لهذا البلد العريق، كذلك كانت هناك محاولات مشتركة مع «وزارة الشباب والرياضة» لكنها تظل محاولات، وفى كل ربوع مصر هناك مواهب مهمة جدًا يجب أن تنمى بأى وسيلة ممكنة، وأن تكون الثقافة متفاعلة مع كل الأماكن التى بها مواهب جادة، وأن يكون هناك بصمة خاصة بكل بلد أو إقليم مصرى، بصمة حقيقية ليست مصطنعة. وأرجو أن يكون هناك تواصل فيما يخص تنمية المواهب الموسيقية الحقيقية.

ثم انتقل الحديث إلى مديرة قصر ثقافة الفيوم، هبة الله لطفى:

-كل ما يمكن أن نقوم به فى فرع الثقافة وفى القصر يحتاج إلى تصريح، وهذا يقوِّض عملنا بشكل فج، كيف يمكن أن نعمل فى هذا الجو، فأنا أحيانًا أريد أن أقوم بأنشطة لكننى أخاف من المحاسبة على هذا الأنشطة خشية أن يكون مخالفًا، فنحن محكومون بقوانين ولوائح محددة، كيف يمكن حل هذه المعضلة؟

أما الدكتور إبراهيم عبد العليم حنفى، فتحدث عن أن قصر ثقافة الفيوم لم يعلن عن موعد هذا الصالون الثقافى



الشاعر محمد ربيع: أثمن وجود جمعية لرعاية أدباء مصر

المهم، وهذه مشكلة قصر ثقافة الفيوم منذ زمن، وأضاف:

-كنت أتمنى أن يكون هناك إعلان على قصر الثقافة عن الصالون، ما معنى أن ننظم ندوة بها أدباء كبار على رأسهم الشاعر مسعود شومان ولا يحضرها سوى خمسين مثقفًا فقط، يجب أن نتناسى مشكلاتنا حتى نحقق النهضة الثقافية المنشودة، ولكلٍ رؤيته الثقافية المهمة مهما كان مستوىً إنتاجه الإبداعى، وأكرر ترحيبى بهيئة تحرير مجلة الثقافة الجديدة.

أما مدير عام فرع ثقافة الفيوم الأسبق الكاتب منتصر ثابت، فقد تحدث عن مميزات الفيوم الثقافية، كونها محافظة تتضمن ثراءً ثقافيًا مهمًا جدًا، وأضاف:

-كان لدينا مجموعة مهمة من الشعراء والأدباء نستطيع أن نتحدى بهم العالم العربى، مثل الشاعر محمد حسنى إبراهيم والشاعر محمد المعطى وغيرهما، وكثير من النقاد مثل الدكتور إبراهيم حنفى والدكتور خالد أبو الليل والدكتور محمد سيد عبد التواب، وكذلك العديد من الفنانين المهمين فى شتى أنواع الفنون مثل المسرح والفنون التشكيلية وغيرها. لكن ما الذى ينقص الحركة الثقافية فى الفيوم؟ نحتاج إلى الدعاية والفكر المحترف فى الإعلان عن منتجاتنا الثقافية، يجب أن يكون هناك تنسيق بين الثقافة وبين مؤسسات المجتمع المدنى، وينبغى أن يكون هناك إذاعة داخلية خاصة بالفيوم من خلالها يتم الإعلان عن الفعاليات المهمة، بالإضافة إلى الحاجة إلى الإيمان بالفن وكيفية احتواء المبدعين وهذا شىء مهم جدًا، وأن يكون قصر الثقافة مكانًا لتلاقى المبدعين وليس مكانًا لتناحرهم.



الفنان عهدى شاكر: أتمنى أن تستمر المحاولات الفنية من أجل صناعة هوية موسيقية لهذا البلد

أما المخرج المسرحى الشاب محمود ياسين فتحدث عن مشكلة الرقابة، التى تواجه الأعمال المسرحية، لافتًا إلى أن هناك سبيلًا لحلها من خلال تكوين لجنة متخصصة لفحص هذه الأعمال، وقال:

-عملتُ مع فرقتى المسرحية خمسة أشهر وفى النهاية الرقابة منعت العرض، للأسف الرقابة تمنع أغلب العروض بعد فترات عمل كبيرة جدًا فكيف يمكن حل هذه المعضلة من خلال قصور الثقافة؟ هناك مسارح مهمة جدًا تُستخدم بشكل خاطئ ولا تقدم عروضًا مهمة، أريد أن أرى فرقًا مسرحية من محافظات مختلفة تقدم عروضها على مسارح الفيوم، لماذا لا يقوم الأستاذ عهدى شاكر بعمل حفلات تجمع بين الشعر والموسيقا كما نراه فى محافظات أخرى؟

وهنا تداخل الكاتب عصام الزهيرى قائلًا:

-صحيح، وأنت تقاوم الإرهاب لماذا لا يوجد مقر للهيئة المصرية العامة للكتاب فى الفيوم، تقوم من خلاله ببيع إصداراتها وهو أمر لو حدث سيكون له تأثير كبير على الوسط الثقافى فى المحافظة كلها؟

أما المصور أحمد أمين، أحد فنانى قصر ثقافة الفيوم، فقد نبه إلى خطورة اقتراب موعد إغلاق «مسرح



المخرج المسرحى محمود ياسين:أحلم بقدوم فرق مسرحية من محافظات مصر لتقدم عروضها على مسارح الفيوم

قصر ثقافة الفيوم» خلال الشهرين المقبلين، من قبل الدفاع المدنى، لافتًا إلى ضرورة عودة جمعية رواد الثقافة، وإحياء المسارح فى المراكز.

وفى عجالة تحدَّث الشاعر محمود يحيى قائلًا:

–الجمهور لا يأتى إلا للمشاهير، نحتاج إلى الذهاب إلى الجامعات لنشر ثقافتنا.

كلمة ختامية لرئيس التحرير:

–سعيد جدًّا بآراء المثقفين فى الفيوم. فيما يخص رؤية الشاعر محمد حسنى إبراهيم فأرى أنه لا يوجد إمكانية لعمل صندوق خاص بالمبدعين، وأرى أنه يمكن أن يتم هذا من خلال اتحاد الكتاب. وهناك دراسة مهمة جدًّا كتبها الكاتب الراحل قاسم مسعد عليوة، فيما يتعلق بعلاج الأدباء، لكن من الممكن أن نتكلم عن علاج المصريين بشكل عام، وأما يتعلق بالسيرة الهلالية فى الفيوم فعندما دخلت السيرة الهلالية فى قائمة الصون فى اليونسكو كنت مسئولًا عن «أطلس المأثورات الشعبية»، وجمعت مادة كثيرة جدًا، والمادة موجودة، وهناك روايات فيما يمكن تسميته بالنسخة الشامية وهى أميل إلى أداء وجه بحرى وليس إلى الجنوب، وهو

د. إبراهيم حنفى: يجب أن نتناسى مشكلاتنا حتى نحقق النهضة الثقافية المنشودة



هبة الله لطفى: نحتاج إلى حلول للمشكلات المتعلقة باللوائح القديمة

له علاقة بالبدو الذين جاءوا وعبروا إلى الواحات البحرية ثم إلى الفيوم، وحملوا هذا النص بصيغته الشامية، وهى سيرة تعتمد على الحكى وليس الشعر، وهناك روايات نساء للسيرة فى الفيوم، وهناك أكثر من طريقة للأداء فى الفيوم مثل المجرودة والشتاوة وغناوة العلم وضم القش، غيرها، أين المجرونة المصرى، وهى أداة مصنوعة من الغاب، للأسف أصبحت غير موجودة إلا فى أماكن قليلة جدًّا. آلة الترومباى أيضًا أصبحت غير موجودة، وبالنسبة لمسألة التسويق فهى تتعلق بالهيئة بشكل مباشر وهناك إدارة للتسويق، وهناك مشكلة كبيرة جدًّا تتعلق بميزانية الهيئة العامة لقصور الثقافة، فأغلب ميزانية الهيئة تذهب إلى الموظفين بشكل مباشر، وهناك إيجابية مهمة خاصة بمؤتمر الأدباء السابق فى مطروح لأنه كان عن الصناعات الثقافية نظرًا لأهميتها، وكيف تصبح الصناعة الثقافية موردًا مهمًا جدًا، وكيف يمكن تشكيل تسويق هذه الصناعات الثقافية، ثمة مشكلة كبيرة جدًّا فيما يتعلق بالإعلان عن منتجنا الثقافى، ومن المفترض أن تنتقل قناة النيل الثقافية إلى الأقاليم لنقل هذه الفعاليات المهمة التى تقيمها وزارة الثقافة وبالأخص هيئة قصور الثقافة. هناك من يعملون فى نوادى الأدب ويعتبرون الثقافة الجماهيرية سلمًا للارتقاء على المستوى الأدبى والفكرى، مؤسسة الثقافة الجماهيرية هى أعظم مؤسسة ثقافية فى مصر بما لها من أفرع وبيوت ودور مترامية تغطى ربوع مصر كلها.

على كل الأحوال نحن نحلم وعلى كل واحد منا أن يخطو خطوته فى سبيل تحقيق هذه الأحلام المشروعة فى تطوير الثقافة المصرية. فكرة الإيمان بالثقافة ودورها فى الارتقاء بالوطن شىء مهم جدًا، وتكمن المشكلة فى المثقف المصرى وليس فى أى شىء آخر.



دولة الغناء الصوفي.. مقامات على طريق الوصول

لى سكرتان وللندمان واحدة.. شىء خُصصت به من بينهم وحدى

د. أمانى الجندى



لون من ألوان الفن الشعبى.. الفن الإلهى.. وأعنى به ذلك الغناء الذى فاضت به مواجد الصوفية فى خلوات التأمل والفكر، ومحافل الإنشاد والذكر، وحضرات الشهود والمكاشفة، ثم فاضت نفحاته الربانية على جموع العامة فى مختلف البيئات الشعبية، فجذبت أرواحهم. واسترقت قلوبهم، وأفعمت وجدانهم بالحنان والأمل، فعاشوا بهذه النفحات فى تيه الحياة مخمورين، وعلى مكارة العيش صابرين.

فعلى طريق الوصول إلى الله أقام الصوفية للفن الغنائى دولة لها طابعها الخاص وشخصيتها المميزة، ولها تأثيرها وسحرها فى النفوس والقلوب.

الذكر.. عند الصوفية

حياة الصوفية كلها شعر وغناء وطرب وسماع، وهم فى هذه الحياة لم يعيشوا منعزلين عن المجتمع، منقطعين عن الناس، بل إليهم وحدهم يرجع الفضل فى الخروج بالغناء والموسيقا من حفلات القصور وسمر الخاصة إلى محافل العامة، وتأصيل الفن فى البيئات الشعبية. فقبل أن يعرف الناس وسائل الإذاعة التى انتشرت هذه الأيام لم تكن جموع وجماهير العامة تتذوق الغناء والموسيقا إلا فى مواسم الأولياء والصالحين، وفى حلقات الذكر التى يقيمها شيوخ الطرق فى القرى لأهل الطرق السالفين.

والناس على اختلاف طبائعهم يغنون ويسمعون ويشغفون بالنغم الحلو والصوت الحنون، إمتاعًا للحس، وإشباعًا للنفس، واستجمامًا لرحلة الحياة الشاقة المضنية، كما تنشط الإبل على صوت الحادى فى رحلة الصحراء القاسية.

أما الصوفية، فإنهم يغنون ويسمعون ويرقصون وجدًا وصبابة وهم فى غيبة عن حواسهم ونفوسهم، ويحدهم إلى ذلك نار الشوق إلى الله التى تحترق بها قلوبهم، ونور العشق الذى تهيم فيه أرواحهم، فقلوبهم كما يقول الغزالى من ملاحظته سبحات الجلال والهة حيرى، وأرواحهم من تتسم روح الوصال سكرى، فكل غايتهم أن يتحقق وجودهم فى الوصول إلى الله.

ذلك أن الصوفية يعتبرون الغناء والسماع أحد المقامات على الطريق فى الوصول إلى الله، وهم يسمون هذا الطريق بسفر، أو حج، ولأجل تحقيق الوصول فى هذا السفر لا بد من المجاهدة فى قطع عدة مقامات، كل مقام منها أشبه بمرحلة، وكل مرحلة قائمة على التى تقدمتها، وهى على التوالى مقامات التوبة، والورع والزهد، والفقر، والصبر، والتوكل، والرضا، وهذا المقام الأخير يسمونه راحة النفس، أو السلام الروحى، والتوصل إليه يكون بالوجد والحبور، والغناء والسماع، والحبور عندهم هو السماع، وبهذا المعنى يفسرون قول الله تعالى: "فهم فى روضة يحبرون" أى يسمعون.

ويفلسف الصوفية مأربهم من السماع فيقولون إنهم يسمعون: "الهاتف السماوى" فى آية قرآنية ترتل، أو شعر ينشد، أو موسيقا تردد، فإن الله أوحى إلى مخلوقاته كلها أن تسبحه بلسان الحال أو بلسان المقال، فالإنسان والطير والحيوان والأشجار كلها تردد نشيدًا عامًا به تسبح الله، وعلى هذا فالموسيقا "هاتف سماوى" يحدو بالمرء إلى التوجه والسعى نحو الله، فمن أعارها سمعه وهو راغب فى الشهوات وقع فى الخطيئة، وارتطم فى حمأة الشهوات.

الحق أن الصوفية قد أحاطوا السماع بحدود وقيود رهيبة من الآداب لا يحتملها إلا أولو العزم من الرجال، منعًا من الانزلاق فى ذلك مع هوى النفس، ولذة الحس، وفى مؤلفات الصوفية فصول مطولة عن هذه الحدود والآداب. وخلاصة القول فى ذلك أنه لا بد أن يصحب الغناء والسماع انحلال الشهوات والرغبات، وانصراف الذهن عن كل الموجودات، والغيبة عن كل شىء ليتحقق الوجود مع الله وفى هذا يقول شاعرهم:

وجودى أن أغيب عن الوجود
بما يبدو علىَّ من الشهود

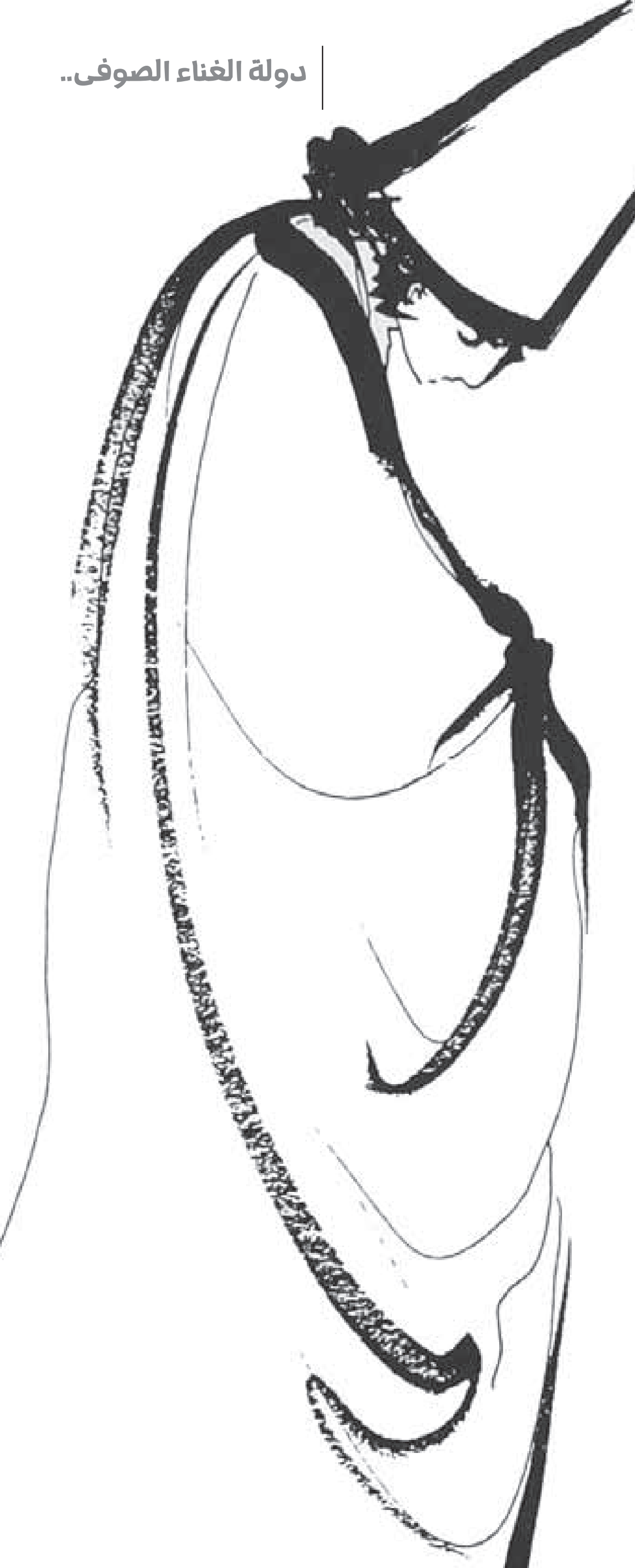
وهذا هو ما يسمونه فى اصطلاحهم بفناء البقاء أى انعدام النفس بالبقاء مع الله، وعلامة هذا عندهم أنه ضرب الشخص وهو فى هذه الحالة بالسيف فإنه لا يبالى ذلك ولا يحسه ومن أقوالهم:

لا يصلح السماع إلا لمن كانت له نفس ميتة وقلب حى. فنفسه ذبحت بسيوف المجاهدة، وقلبه حى بنور الموافقة، وذلك عندهم أعلى درجات الحياة.

> لا يصلح السماع إلا لمن كانت له نفس ميتة وقلب حى

هذا هو الأصل الذى قامت عليه فلسفة الصوفية فى الغناء والسماع، والواقع أن هذا الأصل لم يثبت على حاله أمام تطور الحياة فى البيئة الصوفية، وأن الآداب والحدود التى رسموها للغناء والسماع لم تقدر على انتزاع الناس من طبائعهم الفطرية، والخروج بهم من ملذات الحس وشهوات النفس إلى ذلك الغناء أو الوجود الروحى الصرف، وإذا كان بعض الصوفية ممن ساروا على السمت الأول قد استطاعوا أن يحتملوا هذا، وأن يعيشوا فى الغناء والسماع على الفهم والتفكير الوحيد بعيدين عن لذة النفس والحس كما يقولون، فإن الأمر لم يلبث أن اتسع نطاقه وأفلت زمامه، وانطلق أهل الطريق على طبائعهم وغرائزهم، وبخاصة بعد أن تحول التصوف إلى دروشة، وجمعت الطرق الصوفية العامة وأصحاب الحرف وأهل البطالة والحرمان فى البيئات الشعبية وما أكثرهم، وقد ساعد على ذلك توسيع الصوفية فى استخدام المعازف والمضارب والأوتار، وإيثارهم فى أشعارهم وأغانيهم الألفاظ التى تعبر عن لذة الحس وشهوة النفس،

مثل الحب والعشق والتوله والهيام، ومثل الخمر والدن والسكر والندامى، فكان العامة يفهمون هذه الألفاظ فى واقعها الدارج، لا فى حقائقها المعنوية عند الصوفية الأوائل، ثم زاد الطين بلة – كما يقول المثل– إدمان بعض أهل الطرق القهوة والشاى، والحشيشة والأفيون، وإباحة هذه الآفات التى تلهب الحواس



والشهوات.
وعلى أية حال فإن فلسفة الصوفية فى السماع والغناء لا ترجع إلى أصول إسلامية صحيحة، وليست لها شواهد وأدلة واضحة صريحة، ولكنها ثمرة فكر طارئ على الثقافة الإسلامية وإن حاول علماء الصوفية أن يلبسوا لها الشواهد والأدلة الإسلامية بالتمحل والتأويل ومن رأى المستشرق "نيكلسون" أن الصوفية تأثروا فى هذا بآراء أفلاطون وفيثاغورس وغيرهما من فلاسفة اليونان.
ومجمل هذه الآراء أن الموسيقا تثير فى النفس ذكرى الأناشيد السماوية التى كانت تسمعها الروح يوم أن كانت متصلة بالخالق وقبل نفيها فى هذا الجسد، ولكنى أرى أن الصوفية تأثروا فى هذا، وفى كثير من فلسفتهم وآرائهم الروحية، بالهند أكثر مما تأثروا بأى مصدر خارجى آخر، بل إن نظرية "الفناء الروحى" التى هى قوام الفلسفة الصوفية قد نقلت إلى المجتمع الصوفى برمتها من الهند، إما عن طريق النقل فى مدرسة "جند يسابور" أو مباشرة من الهند بطريق الاتصال والمخالطة، ويبدو هذا التأثير أوضح ما يكون عند الصوفية من أبناء فارس لقربهم ولصلتهم الطويلة بالشعب الهندى.

القوالون

الصوفية يسمون المغنى الذى ينشد الأشعار فى المحافل بالقوال. وقد آثر الصوفية هذه التسمية تحرزًا من استعمال كلمة المغنى التى اقترنت فى أذهان الناس بمعنى اللهو والمتعة الحسية، ولأنهم يستمدون الدليل على الشغف بالغناء والسماع من قول الله تعالى: "فبشر عبادى الذين يستمعون القول فيتبعون أحسنه"، ويقولون إن الألف واللام فى كلمة القول للتعميم والاستغراق فهى تشمل كل قول. وقد ذاع هذا الاصطلاح الصوفى بين جماعات الصوفية فى جميع الأقطار حتى وصل إلى الهند. ومازالوا فى الهند إلى اليوم يسمون مجالس الغناء والطرب التى يعقدها الصوفية "قوالى" وهى مأخوذة من كلمة قوال العربية، وكم فى لغة الهند من كلمات عربية دخلت إليها عن طريق الاتصال والتمازج بين رجال الطرق الصوفية فى البيئات الإسلامية.
وكانت مجالس القوالين لإنشاد الشعر أول ما عرف الصوفية من محافل الغناء والسماع، وكان القوال شيخ الجماعة، فهو يقول وهم يسمعون ويتواجدون كل وفقًا لحاله والمعنى الذى يتصل بقلبه من سماع ما ينشده القوال. ويشترط الجنيد أن يكون القوال بدون أجر. ويقول أبو طالب المكى: يجب أن يكون القوال شيخ الجماعة، فهو الذى يمدهم، وينشد لهم من دور الشعر ما يناسب حالهم، وتقوى به قلوبهم على السير إلى المقامات العلية، وعبارة "ما يناسب حالهم" فى كلام أبى طالب لها مدلولها عند الصوفية، فالحال عندهم معنى يرد على



القلب من طرب أو حزن، أو قبض، أو شوق أو انزعاج، أو هيبة، أو احتياج، على ألا يكون شيء من ذلك تعمدًا أو افتعالًا، فلا بد أن يتحرى القول فيما ينشد لهم من الشعر الحال التى هم فيها حتى يقع القول موقعه من قلوبهم، وبذلك يكون القول لهم مددًا للترقى في أحوالهم، ومن أقوالهم: الصوت الحسن لا يدخل فى القلب شيئًا، وإنما يحرك من القلب ما فيه.

وكان من عادتهم إذا أخذ القوال فى إنشاد الشعر وقفوا يتواجدون ويتصايحون.

يروى أن جماعة من الصوفية اجتمعوا فى ليلة عند الشيعى، فقال القوال شيئًا، فصاح الشيعى وتواجد وهو قاعد، فقالوا له ما بالك يا أبا بكر من بين الجماعة قاعدًا؟ فقام وتواجد وهو يقول:

لى سكرتان وللندمان واحدة
شىء خصصت به من بينهم وحدى

ويروى عن الرقى أنه سمع القوال ينشد:

بالله فاردد فؤاد مكتئب
ليس له من حبيبه خلف

فقام ليله إلى الصباح وهو يقوم ويسقط على سماع هذا البيت، والناس قيام يبكون.

وفى كتب الصوفية أنه لما دخل ذو النون المصرى بغداد اجتمع إليه الصوفية ومعهم قوال، فاستأذنوه فى أن يقول بين يديه شيئًا، فأذن، فابتدأ القوال بنشد:

صغير هواك عذبنى
فكيف به إذا احتنكا

وأنت جمعت فى قلبى
هوى قد كان مشتركًا
أما ترثى لمكتئب
إذا ضحك الخلى بكى

فسقط ذو النون على وجهه والدم يقطر من جبينه والأشعار التى كان ينشدها القوالون فى محافل الصوفية لم تكن إلا مقطوعات من الغزل والحب، والهيام والعشق، والخمر والسكر، حتى فى المجون والتبذل. ولكن الصوفية كانوا يحملون ذلك المعنى الذى يقع فى قلوبهم، ويصادف الحال التى هم عليها كما قلت لك من قبل، وهم يذكرون أن قوّالًا أنشد فى مجلس ركن الدين ابن الأسمر:

لو كان لى مسعد بالراح يسعدنى
لما انتظرت لشرب الراح أفكارًا
الراح شىء شريف أنت شاربه
فاشرب ولو حملتك الراح أوزارًا
يا من يلوم على الصهباء صافية
خذ الجنان ودعنى أسكن النارا

فأنكر أحد الفقهاء إنشاد هذا الشعر، فقال ركن الدين، دعوه فإنه رجل محجوب لا يفهم إلا الشراب الحسى دون المعنوى.

ويذكرون فى هذا أيضًا أن ابن الجوزى سمع يومًا قائلًا يقول:

إذا العشرون من شعبان ولت
فواصل شرب ليلك بالنهار
ولا تشرب بأقداح صغار
فقد ضاق الزمان عن الصغار

فانطلق هائمًا على وجهه إلى مكة، ولم يزل بها يعبد الله حتى مات، لأنه فهم من قول الشاعر أن العمر قد ولى، وأن الزمان قد ضاق ولم تعد هناك بقية للهفوات.

وقد تصدى الشيخ الشعرانى فى كتابه "لطائف المنن" إلى شرح هذا الفهم المعنوى عند الصوفية فقال: "واعلم أن هذه المفهومات المعنوية الخارجة عن الفهم الطاهر ليست بإحالة اللفظ عن مفهومه، بل هو فهم زائد على الفهم العام، يهبه الله لهذه الطائفة من أرباب القلوب"، وفى الحق أن "الفهم القلبى" أو الوجدانى أمر قرره الأدباء قبل أن يقول به الصوفية. ومما يروى أن أحد المنشدين أنشد فى مجلس أبى عثمان الجاحظ قول أبى العتاهية:

ياللشباب المرح التصابى
روائح الجنة فى الشباب

فقال الجاحظ للمنشد: قف، ثم قال انظروا إلى قوله:

روائح الجنة فى الشباب

فإن له معنى كمعنى الطرب الذى لا يقدر على معرفته إلا القلوب، وتعجز عن ترجمته الألسنة، وخير المعانى ما كان القلب إلى قبوله أسرع.

إن القوالين الذين كانوا يغنون للصوفية فى عهدهم الأول لم يكونوا يعتمدون فى إنشادهم وغنائهم على آلات موسيقية، أو الاستعانة بأدوات مساعدة، لأن الصوفية الأوائل كانوا يتحرجون من ذلك، إنما كان القوالون يعتمدون على رخامة الصوت وقوة الأداء، وبراعة التقطيع والتراجيع وكانوا يتحرون فى الترجيع ما يقع موقع القبول والشغف من نفوس السامعين. فكلما زاد السامعون هيامًا ووجدًا، أخذ القوال يرجع القول ويردده بألوان مختلفة من النغم، وما يزال كذلك حتى يستوفى غايته، ويستفرغ كل ما فى قلوب القوم من وجد وصبابة، على نحو ما نراه إلى اليوم فى ليالى الغناء التى يحييها أصحاب الأصوات الرخيمة من المشايخ فى الموالد والمواسم الدينية.

كان القوالون يعتمدون على رخامة الصوت وقوة الأداء

ومن طريف ما يذكر أنه يقع من الصوفية فى مجالس القوالين ما يقع اليوم من مجالس السماع العامة، فمنهم من كان يلقى خرقته، أو يقذف بعمامته، وكان من آدابهم إذا وقع ذلك من شيخ متقدم فى الطريق أن يوافقه جميع الحاضرين فى كشف الرأس، وكان من آرائهم أيضًا أنه إذا ألقى أحدهم بخرقته على القوال آثروه بها إذا كان متبرعًا لا يغنى بأجر، وإلا أخذها شيخ الحاضرين وقسمها قطعًا ووزعها عليهم، ومن مجموع هذه القطع كان يصنع كل منهم سجادة للصلاة.

تلك كانت مجالس القوالين للغناء وإنشاد الشعر فى محافل الصوفية إبان العهد الأول للتصوف فى القرنين الثالث والرابع للهجرة، وقد اشتهرت هذه المجالس فى العراق دار الخلافة ومورد الصوفية من كل مكان، كما اشتهرت فى مراكز التصوف التى امتدت فى خراسان ومرو وبلخ ونيسابور ونهاوند والرى وأصبهان وشيراز وغيرها من بلاد فارس، ثم انتقلت إلى الهند ولكنها لم تشتهر فى مصر، لأن ذا النون المصرى وإخوانه ممن أسسوا التصوف فى مصر كانوا يتحرون طريق السنة ومنهج السلف. ولم يكونوا قد انغمروا بعد فى تيار الفلسفات الخارجية والمعتقدات الفارسية والهندية.

وعلى أيه حال فإن مجالس القوالين فى ذلك العهد لم يكن لها أثر كبير فى الغناء، ولا يمكن أن نعتبرها عاملًا من عوامل النهضة فى هذا الفن، وإنما استطاع الصوفية أن يقيموا للغناء والموسيقا دولة لها شخصيتها وخطرها ولها مميزاتها وأعلامها بعد توزع الصوفية إلى طرق، وكل طريقة تقتدى بشيخ من الأعلام، وكل طريقة لها أسلوبها فى الغناء والسماع، وهذا كلام يحتاج إلى شرح، فلننتقل مع مشايخ الطرق لنسير معهم فى مجال أرحب من الفن الصوفى.

أحصنة ترمح على الحوائط لمواجهة المجهول

كتابة وفوتوغرافيا: **مسعود شومان**

مشدودًا إلى فضاء فضاح، أبعاده الماء والرمل والزرع، كأن هاتفًا يناديك، حين تصحو الشمس فى صباح شتائى قارص البرودة تكلمك بدفءٍ غير معتاد، تأخذ الشبورة أمامها وتناديك إلى تونس، ستون كيلو مترا بين الفيوم وقرية تونس، الطريق إليها تحاصره القرى التى تعج بالفوضى، طرق ملتوية من الفيدامين والسلسيين وسنهور حتى تنعطف بك فتروغ عينك مع البحيرة الساكنة، إنها بحيرة قارون التى تبدو للناظر وكأنها لا آخر لها، لا حركة لا قارب، فقط سيواجهك الصمت الذى تقطعه عجلات السيارات المتجهة إلى مركز يوسف الصديق وقراه.



أسرار الحوائط وألوانها المصرية فى فنون قرية «تونس»





كنت أطالع الخضرة على الجانب الأيمن بينما تخطفنى البحيرة على الجانب الأيسر وفى المدى بعض الجبال، التى تشاغب السماء، هنا تجمع الألوان لترسم لوحة يمتزج فيها الأخضر بدرجاته والأصفر بتدرجاته، بينما تطل علينا تونس بحوائطها الملونة، حين تصافح الوجوه بألوانها وبشخوصها المبتسمة على الحوائط، تقريبًا كل الحوائط تلقى بأحاديثها للمارة؛ فمرة تسمع موالًا من مغن تسير الحروف على فمه، وأخرى ستجد أحصنة ترمح فى البرِّية لتطلق المجهول، ومرات ستجد إشراقات الألوان بين شمس وخضرة تعانق النوافذ لتصبح جزءًا من فضاء حر على بياض الجدران، كما تهيمن وحدة المثلث لتستدعى المصرى القديم بأهراماته ووحداته الزخرفية التى عبرت السنوات لتحتل مكانة فى قلب وروح الفنان المصرى العائش بيننا.

هنا ستجد "تونس" وقد مهدت طرقها لاستقبالك وتزينت لتبهج العيون بحفيف النخيل على الأطراف، وتتخلل بيوتها الأشجار الباسقة. كلما خطوت فى دروبها الصغيرة ستجدها نظيفة كأنها خرجت للتوِّ من حمام شمس برىء، الورش منتشرة على جانبى الطريق، لا تستطيع أن تفصل مكان العيش عن مكان ممارسة الفن، وستجد "الخزف" هو المهيمن على المكان، ستجد ورشًا ورجلًا ودواليب تدور بعجلاتها لتخرج القطع الفنية بعد أن كانت قطعة طين غشيمة، هنا تطل الشمس على القطع الفخارية لتهبها بعض الدفء، وتأخذ طريقها لأبواب الجمال، ويكون اللون السابح فى فضاء "تونس" هكذا استلقطت العين حوارات القطع الخزفية مع الشموس على الحوائط والطيور الهائجة فى سماوات لا نهائية، والأطفال المبتسمون لزهور تبوح بأريجها معلنة عن مكان أثير، ومن لوحة لأخرى تتحول روحك لتصبح جزءًا من اللوحة المتسعة للمكان، هنا أبراج حمام تخاطب السماء وترسل أفرادها بأغصان زاهية محملة بأدعية الرزق وطلب الستر والسلامة، يا لها من لوحة تموج بين الأزرق والبنى وتحفل برموز ورسائل تبثها للمارة، كأن جنة سقطت على هذه الأرض بأسماكها ونخيلها وطيورها لتشكل العالم الذى يكبر فيه الود والمحبة كشجرتين تواجهان الموت.

تونس، ابتسامة كبيرة فى عالم ملىء بالحزن، وقطعة من جمال فى أفق قبيح، حين تدخل تونس ستجد اسم "إيفيلين" هو الأكثر انتشارًا بوصفها صاحبة مشروع، حيث عاشت فى المكان وتعرفت على عاداته وتقاليده ولغته، وميول ناسه، واستطاعت أن تنقل خبرته العملية والجمالية لبنات وشباب القرية ليصبحوا من أصحاب الخبرة فى مجال الفخار والخزف.

كان لإيفيلين تأثيرها الكبير على أهل قرية تونس؛ حيث أقامت ورشها لصناعة الفخار وكان منزلها يعج بالمتدربات والمتدربين الذين رغبوا فى تعلم حرفة الخزف، ولم يقف الخزف عند شكله التقليدى، لكن أبناء القرية أبدعوا فى رسمه واستدعوا أشكالًا من الوحدات الزخرفية الشعبية كرسمٍ أسد الهلالى والأحصنة، ومارى جرجس وعزيزة ويونس، فضلًا عن الوحدات النباتية والهندسية.

قرية تزينت لتبهج العيون بحفيف النخيل على أطرافها



فى تونس قابلت الفنان محمود الشريف الذى أكد على دور إيفيلين فى تحويل شباب وشابات القرية إلى مبدعين فى مجال الخزف، لكن معظمهم استقل بورشته ومرسمه ليقدم إبداعه الخاص، فى ورشته "الشريف" كان الدولابسيدور والقطع الطرية من الطين تتراص لتأخذ مكانها، بينما القطع التى استوت ورسمت وحرقت ولونت تقبع على الرفوف لتشهد على جمال يفوق ملاحقته بالحروف.

الشريف يعد نموذجًا لمن ندهتهم حرفة الفن، حيث يبدأ بخربشات التصميم والرسم والتشكيل على الدولاب، فتكون الطينة طيعة بين يديه، يتحسسها بأنامله فتخرج قطعة لها ملامحها المصرية ثم يواصل مصاحبتها حتى يقوم بالحرق ووضع الجليز، ولا يتوقف عند هذه الدورة الفنية لكنه يقوم أيضًا بتسويق منتجه.

تونس القرية الرمز بدأت مهرجانًا للحرف اليدوية وكان الفخار تاجًا يتصدر فنون الجماعة الشعبية. هكذا تنادى على القرى المجاورة لتكون فى معيتها فتأتى قرية النصارية بأكلمتها وسجادها معلنة عن رسم الملامح المصرية ونقش الجمال، وبعدها تأتى قرية دسية المشهورة بسجادها وحريرها بينما تصحبهم قرية سنهور لتنافس بكليمها المتميز، أما العجميين فتشكل بالجرى فنونها المائزة، وتقف "قرية الكعابى" لتصنع الحقائب بأشكال مبهرة، ويعلن الخوص عن تشكيلاته الجمالية ووظائفه النفعية، حين تأتى قرية "الأعلام" إنها الفيوم حين تضع تونس تاجًا للجمال معلنة عن أيقونة محفورة فى قلوب العاشقين فنًا وجمالًا، فالقرية أثناء المهرجان تتحول لمتحف حى يعج المعروضات والورش التى تقوم على تدريب المحبين العاشقين لحرفنا التقليدية، كما تلفت النظر لروح مصر وعظمتها، وجمال ناسها، حين يأتى العشاق من كل صوب، فتتطير الأرواح فى سماوات لا نهائية كأنها تتسمع لأصوات الشعراء.

فنانو تونس بخزفهم وأرواحهم يطيرون كنسمات فرحانة لكل بلاد العالم ليعرضوا إبداعاتهم معلنة عن تراث مصرى عتيق عبر السنوات وجاء صائدًا نقوش القدماء، مضيفًا إليها إضافات الفنان المصرى المعاصر الذى لم يتخلَ عن جذره العميق، هكذا تهتف تونس لا يوجد على أرضى عاطلة أو عاطل؛ حيث الكل يعمل ويمارس الفن إلى جانب زراعة الأرض ورعايتها.

هناك ستسمع أسماء الفنان محمد عبلة، والكاتب عبده جبير، وستستدعى جمال وملامح محمد عبلة ودوره فى حفر سماته الجمالية، لما سألنا عن كاتبنا عبده جبير أخبرنا أنه مريض وعاد للقاهرة، بينما كان "زاد المسافر" حزينًا يدعو له بالشفاء.

إنها تونس اللوحة الخالدة التى تشع بأسباب الجمال تخبئ مرّها القديم وأمراض ناسها لتعلن عن وجهها الجميل الذى ستراه بين تمر فى الدروب، وترى الوجوه، وتخطف عينك الأبواب المرسومة والحوائط التى يعيش على أرضيتها عالم مواز يموج بالطيور والبشر والرموز. هكذا يحدثك اللون ليسر إليك بحكايات ورسائل لا بد حاملها وأنت تودع تونس، رسائل شفوية وأخرى مكتوبة تعلن عن صفقة أخرى لبحر حافل بالصمت واللون والجمال، وحكاياتها مدونة ومرسومة على أطباق الخزف وسطوح الأوانى وواجهات البيوت لروحك لتعود صافيًا وأنت تردد يالجمالك يا تونس!

ثلاث لوحات لامرأة في مواجهة العالم

عن فيلم «ثلاث لوحات خارج إيبينج، ميزورى»

محمد سيد عبد الرحيم

ROCKWELL
BOARDS
, MISSOURI

استلهم المؤلف والمخرج مارتن ماكدونا قصة فيلمه "ثلاث لوحات خارج إيبينج، ميزورى THREE BILLBOARDS OUTSIDE EBBING, MISSOURI" من رحلة له خاضها فى ولايات جورجيا وفلوريدا وألباما حيث رأى لوحة إعلانية تتساءل عن مصير قضية مقتل فتاة شابة تدعى كاثى والتى قتلت فى ١٩٩١. هذه اللوحة قد وضعها أبوها الذى يدعى جيمس فالتون من أجل إحراج الشرطة وحثها على البحث عن القاتل وتقديمه للمحاكمة.

ويتناول الفيلم قصة أم قررت أن تؤجر ثلاث لوحات إعلانية لتكتب عليها ثلاث جمل وهى: "اغتصبت أثناء قتلها" "ولم يقبض على الجانى بعد؟" "كيف يحدث ذلك يا رئيس الشرطة ويلوجبى؟" وتقصد الأم بهذا الإعلان حادثة اغتصاب ومقتل ابنتها التى جرت منذ عام حيث لم تستطع الشرطة أن تعثر على المغتصب القاتل فتوقفت عن البحث.

POLICE


OUTSIDE EBBING

قلب أمريكا بعيون بريطانى

وعلى الرغم من أن مؤلف ومخرج فيلم "ثلاث لوحات خارج إيبينج، ميزورى" بريطانى الجنسية إلا أنه استطاع أن يجسد الحياة الأمريكية بكل تفاصيلها فى مدينة متخيلة تدعى إبينج فى ولاية ميزورى بوسط الولايات المتحدة. استطاع مارتن ماكدونا فى فيلمه الفائز بجائزتى الأوسكار أحسن ممثلة وأحسن ممثل مساعد أن يجسد حياة الأمريكيين فى كل المناحى الاجتماعية والاقتصادية والسياسية؛ حيث رسم شخصياته لتعكس الأمريكى الذى يعيش فى كل المدن الأمريكية الصغيرة والذى لا يهتم بشىء سوى حياته الضيقة حيث لا يرى أى شىء خارج مدينته الصغيرة وهى مدينة إبينج المتخيلة فى هذا الفيلم. فالمعتاد من الأمريكيين أنهم لا يهتمون سوى بأسرتهم وعملهم ولا يهتمون بتاتًا بأى أحداث تواجهها بلادهم وبالتأكيد لا يهتمون بأى حدث يدور حول العالم على الرغم من أنهم يسلون أنفسهم يوميًا بمشاهدة التليفزيون حتى أنهم كثيرًا ما ينامون أمامه مثلما نرى فى الفيلم.
ونشهد ذلك أيضًا فى كل الخصائص السينمائية للفيلم، حيث راعى المؤلف والمخرج ماكدونا تمامًا هذا التجسيد عبر رسم الشخصيات التى يرى المشاهد الأمريكى نفسه فيها بسهولة ويسر ومباشرة ورسم المكان والحياة الصباحية والمسائية للشخصيات بالإضافة إلى الملابس والإكسسوارات وغيرها.
وفوق كل ذلك استخدم ماكدونا لموسيقا وأغانى أقرب إلى الأمريكيين فى هذه المنطقة فاستخدام أغانى تنتمى إلى الموسيقا الشعبية الأمريكية والروك لفرق ومغنين أمريكيين مشاهير مثل: Monsters وJoan Chandos Baez John Townes Van Zandt و of Folk و Four Tops بالإضافة للموسيقا التى لحنها المؤلف الموسيقى كارتر بورويل والمعروف بميوله الفنية لهذه الموسيقا الشعبية. ولذلك فقد جسد بورويل هذه الميول فى الكثير من الأفلام الأمريكية التى تتناول الحياة فى ولايات وسط وغرب أمريكا وخاصة فى أفلام الإخوة كوين –جويل وإيثان– (١٥ فيلما) وأفلام توم هاينز (ثلاثة أفلام) وغيرهما. وهو ما يؤكد أن ماكدونا كتب ورسم ونفذ مخططًا يعبر عن حياة أغلب الأمريكيين أو نستطيع أن نقول الحياة الأمريكية الأصيلة فى العصر الحالى.

جسّد المخرج الحياة الأمريكية بكل تفاصيلها فى مدينة متخيلة

أكليشيهات السينما الأمريكية لنيل الجوائز

ويأتى هذا فى سياق محاولات السينما الأمريكية من حين لآخر لصنع أفلام تشرح فيها وتنتقد المجتمع الأمريكى مثلما فعل ماكدونا فى فيلمه، حيث انتقد فى هذا الفيلم العديد من نواحى الحياة الأمريكية من مواطنين ورجال شرطة ودعاية وحكومة بالإضافة لأفراد ينتمون لمؤسسة الجيش، حيث أشار إلى اغتصاب الجنود الأمريكيين للنساء فى أفغانستان والعراق وغيرها من الدول التى احتلتها الولايات المتحدة بدعوى أنها دول ترعى الإرهاب وتصدره إلى دول أخرى وبذلك تهدد السلام والأمن. وهو ما نتأكد من كذبه يومًا بعد يوم، فالعراق مثلا زاد الإرهاب فيه بعد غزو الولايات المتحدة فى ٢٠٠٣ وإسقاط وإعدام الرئيس العراقى الأسبق صدام حسين حيث شهدنا إرهابًا أكبر عبر تكوين ما يسمى بداعش فى العراق.
ونشهد فى أفغانستان أيضًا إرهابًا أكبر والذى زاد الطين بله مؤخرًا هو أن الأفغانيين أنفسهم يرفضون التواجد الأمريكى فى بلادهم بكل الطرق ومنها أنهم ينضمون أو يدعمون تنظيم القاعدة من أجل الخلاص من احتلال الولايات المتحدة لهم!
ولقد حولت الولايات المتحدة كلمة الإرهاب إلى كذبة ووصمة عار تلاحقها هى نفسها لا الدول والكيانات التى توصف بها. فالخطر بالفعل – وفقا للفيلم– الذى يهدد الأمريكيين لا يأتى من خارج الولايات المتحدة؛ لا من أفغانستان أو أمريكا أو روسيا أو كوريا الجنوبية أو أى من الأعداء الكثر الذين يقدمهم النظام الأمريكى باستمرار كفزاعة لإرهاب الأمريكيين.
ولكن الحقيقة هى أن الخطر والإرهاب يأتى من داخل أمريكا نفسها؛ من الرجال الذين يغتصبون الفتيات المراهقات ومن رجال الشرطة والقضاء الفاسدين ومن الجار الذى من الممكن أن يقتل جاره لمجرد أنه يريد أن يعرف من القاتل أو من الشخص أو الجهة المتسببة فى المصائب التى تحيق بحياته من أجل أن يقدم للمحاكمة فيقتص منه من أجل تحقيق العدالة الفردية والمجتمعية.
وقد كتب مارتن ماكدونا دور الأم ميلدرد هايز (الذى جسدته فرنسيس ماكدورماند) ليعبر عن شخصية المرأة القوية. فهى SINGLE MOTHER تعمل وتعول ابنها الوحيد بعد مقتل ابنتها بعد اغتصابها. بل وتواجه أيضًا المجتمع كله ليس فقط بسبب غياب الأب ولكن أيضًا بسبب حادث ابنتها الذى يدفع الأم إلى البحث عن العدالة عبر الوصول إلى الجانى ومعاقبته. وهى بذلك لا تواجه الشرطة فقط أو أفراد المجتمع الذى لا يريد هذه الزوبعة فى المدينة التى سببتها لوحات الإعلان الثلاث ولكنها أيضًا تواجه أسرتها نفسها كالزوج الذى يعاقبها على فعلها هذا عبر حرق الإعلانات الثلاث بل وأيضًا ابنها الوحيد الذى يلقى صدى من أقرانه فى المدرسة بسبب موقف أمه فيوجه غضبه لأمه بدلًا من توجيهه لأصدقائه فى المدرسة الذين هم السبب الحقيقى وراء مشكلاته.
وشخصية الأميلدرد هايز هذه – وبالرغم من رسمها البديع– إلا أنها



أصبحت مكررة فى السينما الأمريكية بل وأصبحت مكررة فى قائمة المرشحين لجائزة الأوسكار أفضل ممثلة. وهو ما يجعلنا نشير أيضًا إلى فكرة أن الفيلم فيه كل ما تعكسه الخلطة السرية للفوز بجوائز الأوسكار فى السنوات القليلة الأخيرة. فالقصة لامرأة ذات شخصية قوية فى مواجهة المجتمع وأيضًا تدور فى إحدى المدن التى تعبر تمام التعبير عن غالبية المجتمع الأمريكى المحافظ والمنغلق على نفسه. بالإضافة إلى فكرة فضح تعامل وتفكير المجتمع الأمريكى بخصوص الأمريكيين ذوى البشرة السوداء وأيضًا المهمشين اجتماعيًا كالأقزام والمثليين وغيرهم.

نجم فى سماء المسرح لا السينما

والمخرج والسيناريست البريطانى ذو الأصول الأيرلندية مارتن ماكدونا مولود بعام ١٩٧٠. وهو واحد من أهم كتاب المسرح الآن حيث له عشر مسرحيات من ضمنها ثلاثيتين والتى فاز عنها بالعديد من الجوائز. وقد فاز مادونا أيضًا بجائزة الأوسكار أحسن فيلم قصير بعام ٢٠٠٤ عن فيلمه Six Shooter. وأخرج وكتب ماكدونا بالإضافة لهذين الفيلمين فيلمين آخرين وهما "فى بروج In Bruges" ٢٠٠٨ والذى رشح لجائزة الأوسكار أفضل سيناريو بالإضافة لفوزه بالعديد من الجوائز فى عدة مهرجانات حول العالم. وأيضًا فيلم "سبعة مرضى نفسيين Seven Psychopaths " ٢٠١٢. ولأن ماكدونا جاء إلى السينما من المسرح ففيلم "ثلاث لوحات خارج إيبينج، ميزورى" يعتمد على الكثير من خصائص المسرح ومنها أن المكان فى الفيلم واحد وهو هذه المدينة الصغيرة فى إحدى ولايات أمريكا. وأيضًا مجموع الشخصيات الرئيسية والثانوية قليل العدد والحوار محورى وأساسى فى تتابع وتتطور الأحداث. بينما الفلاش باك كمثال وهو سمة أساسية فى السينما لا يعرفها المسرح بتاتًا قد استدعاه المخرج مرة واحدة فقط بل ويمكن الاستغناء عن هذا المشهد الفلاش باك تمامًا ولن نشهد أى مشكلة فى الفيلم. وبالتالى فبالرغم من أن ماكدونا قد قدم للسينما عدة أعمال إلا أنه ما زال يتعامل مع السينما بعقلية كاتب مسرحى لا سينمائى ولذلك فهو يقدر أكثر فى فئة الكتابة إلى السينما من الإخراج السينمائى.

> **أهم ما يميز «ثلاث لوحات» هو التمثيل، خصوصاً دور الأم ودور ضابط الشرطة**

الممثلون: جواهر الفيلم الحقيقية

أهم ما يميز فيلم "ثلاث لوحات خارج إيبينج، ميزورى" هو التمثيل، فلدينا فى هذا الفيلم ممثلان فى دورين عظيمين وهما فرنسيس ماكدورماند فى دور

الأم ميلدرد هايز وسام روكويل فى دور ضابط الشرطة جايسون ديكسون. وكلا من ماكدورماند وروكويل استقى طريقة أدائه من أحد أفلام الغرب الأمريكى الشهيرة والذى يعتبر واحدًا من أهم أفلام هذه النوعية من الأفلام والذى يعرض فى تليفزيونات الولايات المتحدة باستمرار والذى أثر فى العديد من الأفلام وصناع السينما فى أمريكا وحول العالم وهو فيلم "من أطلق الرصاص على ليبرتى فالنس THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE " إنتاج عام ١٩٦٢. وفيلم "من أطلق الرصاص على ليبرتى فالنس" من إخراج أهم مخرج لأفلام الغرب الأمريكى وهو جون فورد ومن بطولة جون وين ولى مارفن.
واستقى كل من فرنسيس ماكدورماند وسام روكويل طريقة أدائهم فى الفيلم من أداء ممثلي أفلام الغرب الأمريكية وخاصة الفيلم السابق ذكره حيث اتفق الممثلان مع مخرج الفيلم أن تستوحى فرنسيس ماكدورماند الدور المسند إليها من شخصية جون فورد بينما يستوحى سام روكويل دوره من شخصية لى مارفن فى نفس الفيلم. والشخصيتان متناقضتان تمامًا؛ الأولى إيجابية وطيبة ومنتجة بينما الثانية سلبية وشريرة ومدمرة. الأولى تحتاج إلى أداء هادئ وواثق من نفسه ومن قدراته على الفوز فى النهاية والوصول لمبتغاه والثانية تحتاج إلى أداء أكثر انفعالًا حيث إنه لا يثق بنفسه ولا يعرف له هدفًا سوى هدفه الآنى فى أن يعيش ويتعامل مع ما يقابله من مستجدات بدون أن يفكر أو يخطط للمستقبل بأى طريقة.

تناقضات الشرطة أم السيناريو

ولكن أحداث الفيلم ومسارها تجعلنا نشعر بالارتباك الشديد خاصة فى حالة شخصية ضابط الشرطة جايسون ديكسون. فهذه الشخصية تمور بالتناقضات التى لا يمكن تفسيرها وبالتالى لا يمكن تبريرها. فهو شخصية

شخصية عنصرية تكره المهمشين اجتماعياً وتعاملها باحتقار وعنف

عنصرية بامتياز تكره ذوى البشرة السوداء والمثليين والنساء وبالتالى كل المهمشين اجتماعيًا فى المجتمع الأمريكى فيعاملهم باحتقار وعنف. مثلما فعل مع بطلة الفيلم عبر محاولة القبض عليها وحبسها عدة مرات بسبب تعكير صفو المدينة عبر طلبها لمعرفة من هو قاتل ابنتها والإشارة إلى تقاعس الشرطة. وأيضًا ضربه ورميه لصاحب وكالة الإعلان من فوق مقر الوكالة لتتكسر ضلوعه بعدما رفض أن يزيل اللوحات الإعلانية التى تحرج شرطة المدينة وبالتالى تحرج رئيس الشرطة والذى يعتبره جايسون ديكسون كأب روحى له. وبالتالى فقد رسم كاتب ومخرج الفيلم شخصية ديكسون كأكثر شخصية شريرة حاضرة فى الفيلم – مع الوضع فى الاعتبار أن شخصية المغتصب القاتل لا نشهده أبدًا فى الفيلم مقابل شخصية بطلة الفيلم. ولكن – ويا للمفاجأة غير المفسرة والمبررة– تتغير شخصية ضابط الشرطة ديسكون ١٨٠ درجة حينما يقرأ خطابًا من رئيسه فى العمل والذى يقول له فيه إنه يعرف تمامًا المشكلات التى تواجهه وأن حلها هو فى أن يعمل ما يريده وهو أن يكون مفتشًا فى المباحث. حينها وفورًا يبدأ فى التحول ليكون متسامحًا مع الجميع بداية من صاحب وكالة الإعلان ونهاية بالبطلة التى كان يعتبرها عدوة له مرورًا برئيسه ذى البشرة السوداء.
هذا التحول الذى صاحب احتراق نصف وجهه أثناء اختراق قسم الشرطة والذى كان مغلقًا ليلًا – وهو أمر آخر يضعف حبكة الفيلم– لم يكن له أى مقدمات. فلم نعرف مثلًا أنه يريد أن يكون مفتشًا بالمباحث وأن هذه هى مشكلته الوحيدة والتى إذا أدركها وبدأ فى تحقيقها حينها ستتغير حياته والأهم سيتغير سلوكه تجاه المجتمع كله بما فيه من يرفض وجودهم تمامًا فى هذا المجتمع!

ثلاث شخصيات تبحث عن الخلاص

لدينا فى هذا الفيلم البديع – رغم هذه السقطات فى حبكة الفيلم السابق ذكرها– ثلاث شخصيات أساسية وهى الأم التى تبحث عن قاتل ابنتها (وتلعب الدور فرنسيس ماكدورماند) وأحد ضباط الشرطة السكير والعنصرى (لعب الدور سام روكويل) ورئيس الشرطة المصاب بالسرطان والذى ينتظر الموت (ويلعب الدور وودى هاريلسون). والثلاثة لهم مواقف ورؤى محددة تجاه حادثة اغتصاب ومقتل الفتاة أنجيلا هايز. ولكن تتغير هذه الرؤى مع تتابع الأحداث وتناوب المواقف بين كفتى الميزان حيث أحد كفتيه تحمل تجاهل الحدث وتقييد القضية ضد مجهول بينما تحمل الكفة الأخرى اهتمامًا بالقضية والبحث عن الجانى وتقديمه للمحاكمة من أجل تحقيق العدالة.
فالشخصية الأولى وهى شخصية الأم تشعر بالذنب الشديد بأنها هى السبب أو على أقل تقدير أحد أسباب مقتل ابنتها واغتصابها وبالتالى فقدانها وذلك لأنها فى إحدى نوبات غضبها المعتادة جدًا بين أى أم وابنتها المراهقة قالت لها الفتاة: "أرجو أن أقتل وألا أعود إلى البيت لأعيش معك." فردت عليها الأم فى نوبة غضب مؤمنة على قولها ومباركة له!
أما الشخصية الثانية فهى شخصية ضابط الشرطة الذى يشعر بالفشل المستمر منذ أن كان شابًا خاصة أن أمه هى التى تدبر له كل شىء بحياته.

فهو قد تربى تربية قاسية عاطفيًا ونفسيًا وبالرغم من أنه قد أصبح ضابطًا للشرطة إلا أن حلمه الحقيقى هو أن يكون ضابط مباحث قادرًا على حل القضايا العويصة كقضية مقتل واغتصاب أنجيلا هايز.
بينما تشعر الشخصية الثالثة وهى شخصية رئيس الشرطة بالوهن والضعف فى هذه المرحلة من حياته حيث أصيب بمرض السرطان والذى لن يتركه ليعيش طويلًا فى الحياة. هذا المرض قد ظهر على شكله حيث يبدو عليه الكبر مقابل زوجته الشابة ومقارنة بعمر أطفاله الصغار. فى هذه المرحلة يشعر رئيس الشرطة بأنه فى أضعف حالاته وكل ما يريده هو أن تكون سمعته حسنة بنهاية حياته حتى تظل ذكراه ناصعة البياض أمام أهل مدينته الصغيرة. وبالفعل يقرر أن يتخلص من حياته ووهنه بالانتحار تاركًا رسالتين أحدهما إلى الشخصية الأولى وهى شخصية الأم والثانية إلى الشخصية الثانية وهى ضابط الشرطة، وبذلك يكون هو حلقة الوصل الحقيقية التى تربط هاتين الشخصيتين فى نهاية الفيلم. وفى الرسالة التى أرسلها إلى الأم يخبرها أنه قد ساعدها عبر دفع إيجار اللوحات الإعلانية الثلاث وأنه يدعمها فى محاولتها للوصول إلى قاتل ابنتها وهو ما يجعلها تصمد لوقت أطول فى حرب المدينة عليها بسبب هذه اللوحات. بينما فى الرسالة التى أرسلها إلى ضابط الشرطة يخبره أنه يؤمن به ويريده أن يبحث عن طريقه ليغير حياته عبر سلك الطريق الذى طالما أراده وهو أن يكون مفتشًا للشرطة وهو ما يدفع ضابط الشرطة إلى البحث عن المغتصب القاتل حتى بعد أن تم طرده من الشرطة بسبب عنفه تجاه صاحب وكالة الإعلان.
وسائل التواصل الاجتماعى مقابل الدولة
أهم ما يميز الفيلم هو ما ليس موجودًا فى الفيلم ولم يصرح به مباشرة ولكن تم إضماره والإشارة له. وهو قوة الدعاية وتأثرها فى عصرنا الحالى مقابل قوة الشرطة والحكومة والدولة. وبالتالى فإن الفيلم يتحدث عن التحول من قوة المركز التى تمثلها الشرطة إلى قوة المحور والناس أنفسهم عبر الدعاية، وهى ما يمكن أن نسميه بالتحول من الحداثة إلى ما بعد حداثة فى مدينة صغيرة بأحد ولايات أمريكا.
وقد أشار مخرج الفيلم إلى هذه الفكرة طوال الفيلم ومنذ بدايته حينما جعل مقر وكالة الإعلان التى ستلجأ لها بطلة الفيلم بنفس الشارع وفى مواجهة قسم الشرطة مباشرة. وأيضًا فى أنها كانت ترمى زجاجات المولوتوف الذى أحرقت به قسم الشرطة من مقر وكالة الإعلان. وهى بذلك تقوض قوة الشرطة والدولة التى لم تستطع أن تحقق العدالة لها ولابنتها بسبب الفساد المستشرى فى الدولة بكل مؤسساتها.
هذه الفكرة الأناركية أو التى تريد هدم نظام الدولة بسبب فساده من أجل بناء نظام جديد أكثر عدلًا هى الفكرة التى تجعلنا نرى أن الفيلم فى الحقيقة لم يقدم نهاية مفتوحة حيث الانتقام والتسامح تجاه أحد المغتصبين هى الاختيارات المتاحة أمام البطلة. فحرق قسم الشرطة يؤكد أن بطلة الفيلم وصلت إلى مرحلة تجعلها تريد الانتقام وتحقيق العدالة حتى لو كانت بيدها لا بيد القضاء والشرطة.
فنحن فى عصر وسائل التواصل الاجتماعى التى استطاعت أن تقوم بثورات مثلما حدث فى الدول العربية كمصر وتونس وليبيا وسوريا واليمن. هذا العصر قد بدأ بسيادة دور الإعلام كالصحف والراديو والتليفزيون واستمر مع وسائل التواصل الاجتماعى التى تستطيع اليوم أن تقوم بفضح رؤساء وملوك وقادة ومديرى شركات كبرى وإحراجهم وإجبارهم على التنحى أو إجبار الشرطة والقضاء على القبض عليهم ومحاكمتهم. وعلينا أن نؤكد أن وسائل التواصل الاجتماعى هذه لا تعمل بمفردها بل هى تتحرك عبر أفراد المجتمعات والتى تكون على الإنترنت مجتمعًا واحدًا تصل رسائله إلى الجميع وفورًا. وهو ما فعلته بطلة الفيلم حينما وضعت رسالتها على ثلاث لوحات إعلانية على طريق المدينة. وحتى وعلى الرغم من أن الطريق ليس طريقًا مزدحمًا إلا أن قوة الكلمة وقوة الإعلان استطاعت أن تواجه وتجبر الشرطة على إعادة التفكير ثم الاستجابة لمطلبها عبر فتح التحقيق مرة أخرى فى القضية والبحث عن القاتل.
بالتأكيد لم يعنِ ذلك أن الشرطة استطاعت العثورَ على القاتل. فمن الممكن ألا تصل الشرطة إلى القاتل ولا تعرف الأم أبدًا من قتل ابنتها. ولكن المهم هو أن الشرطة أجبرت على التوقف عن تقاعسها وفسادها. المهم هو أن كلمات الإعلان قد استطاعت أن تهز أهل المدينة/ المجتمع الذى نسى أو تناسى القضية فى خضم حياته اليومية. المهم هو تأثير هذه اللوحات الثلاث على وعى وضمير الإنسانية.

يركز الفيلم على التحول من الحداثة إلى ما بعد الحداثة فى المدن الصغيرة



الزعيم الذى أحب الأحاجى

محمود رمضان الطهطاوى

كانت حكايات وأحاجى الجدات يسلين بها أطفالهن فى ليالى السمر، وحولها يتحلق الرجال ليستمعوا إلى الشيوخ وما يقدمونه من أحاجى وحكايات تشحذ الأذهان، وتدور حولها المسابقات لتدفئ لياليهم وتنعش قلوبهم.

تراث شفاهى ضخم يمتلكه الأجداد، ويتوارثونه أبًا عن أب، حتى قيل: "كل عجوز يموت هو مكتبة تختفى". لذا سارع الباحثون بلملمة هذا التراث العامر.

والأدب الأفريقى/ الزنجى جوهره شفاهيًا تناقلته الأجيال وأضاف إليه الضمير الجمعى الكثير، فكل حكاية وأحجية ولغز وأسطورة.. إلخ، تُحكى يضاف لها الجديد حسب الموقف والحالة وإن كان جوهرها ولبها يظل كما هو وإن اختلف الحكى.

لملم بعضه ومعظمه نشر وترجم للعديد من اللغات، وأعيد صياغة بعضه فى القصص والروايات للكتاب الزنوج وغيرهم.

وقد أصدرت مجلة "الفيصل" السعودية، كتابها رقم (٢٥)، المعنون "الزعيم الذى أحب الأحاجى" حكايات شعبية غرب إفريقية، جمعه "ويليام هنرى باكر(أمريكى ولد عام١٨٨٢م وتوفى عام ١٩٢٩م وعمل مديرًا لمدرسة فى أكرا وكان مبشرا) "المترجم"، ورسمته الفنانة سيلسيليا سينكلير، وترجمه المترجم والكاتب المبدع الحسين خضيرى.

يضم الكتاب خمسة وثلاثين حكاية (أحجية)، مقسمة إلى قسمين: الأول "حكايات أنانسى أو سابايدر" ويضم ثمانى عشرة حكاية، والثانى "حكايات ميسيلانيوس" ويضم سبع عشرة حكاية.

والأحجيات كما يذكر "محمد الدنيا" مترجم كتاب "حكايات إفريقية" بجزئيه والصادر عن سلسلة إبداعات عالمية بالكويت: "الأحجيات اللفظية والألغاز: هى مُلَح مدهشة فى باطنية صياغتها. ولما كانت إيجازية الحذف بطبيعتها، فإنها تتطلب من السائل والمجيب الحكمة، وحدة الذهن والفطنة".

ويذكر الدكتور "محمد الجوهرى" فى موسوعة التراث الشعبى، المجلد الرابع: أن "اللغز وكذلك الفزورة، الغطوة، الأحجية، الحزورة.. إلخ، أحد أقدم أجناس الأدب الشعبى انتشارًا فى الثقافات المختلفة، وهو سؤال سريع الخاطر يطرحه السائل على مجيب يكون مضطرًا إلى تقديم إجابة كفؤ".

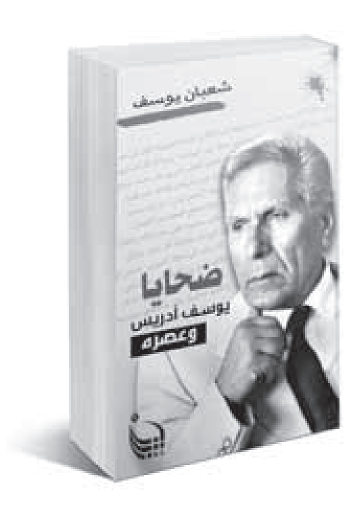
ويضيف: "فكل ثقافة تبنى ألغازها على ممارسات ومفردات شائعة ومن ثم تسهم فى حيوية الثقافات التى تنسج منها مادتها، وهى تقوم فى نفس الوقت بدورها الأساس كوسيلة للتسلية، وتلعب دورًا حيويًا فى تنشئة الأطفال، وفى الصراع الاجتماعى، وفى تعلم قواعد القيام بالدور وفق بيئة سواء بالنسبة للكبار أو الصغار".

يذكر المترجم فى مقدمته القصيرة: "يتصدى كاتب هذا الكتاب لجمع القصص من التراث الشعبى فى إقليم غرب إفريقيا". ويضيف: "نشأت هذه الحكايات غير المكتوبة بين شعب الأشانتى فى غانا وتناقلتها الأجيال شفاهةً جيلًا إثر جيل، ثم انتقلت من غانا إلى غرب إفريقيا.

وعن بطل هذه القصص وهو أناسى يذكر بأنه "إله محتال من غرب إفريقيا، دائمًا ما يتخذ هيئة عنكبوت، ويُعد رب المعرفة، وهو أحد أهم الشخصيات فى غرب إفريقيا والفولكلور الكاريبى. إنه عنكبوت لكنه غالبًا ما يبدو كرجل".

ويؤكد كاتب هذه القصص بأنه قام بإعادة صياغة القصص، ومن هذا المنطلق يقدم اعتذاره للقارئ ويأمل أن تتاح المادة الأصلية التى قام بجمعها لطلاب الفولكلور.

كما يؤكد أيضًا على التحول الذى حدث فى الغرب الإفريقى، فبدل الزنجى ثوبه الوطنى بالبدلة الأوربية وأصبح حاجته للترف والواردات التموينية المعلبة يفوق الحد ويكاد تراثه الشفاهى ينسى ويندثر.



شعبان يوسف يوقظ ضحايا إدريس

د. زينب العسال

تخيلت – بعد أن أنهيت قراءة كتاب الشاعر والناقد شعبان يوسف "ضحايا يوسف إدريس" أن إدريس قرأ الكتاب، وشغلته الآراء الواردة فيه، بداية من إلقاء السؤال: هل لى ضحايا؟! هل كل هؤلاء الذين ينتمون إلى أجيال سابقة وأجيال لاحقة، هم ضحاياى أنا الذى عانيت الكثير والكثير، هل حصولى على ما أستحقه من مكانة يعد تعديًا وجورًا على حق الآخرين فى الوجود والانتشار ونيل المكانة؟ كيف وقفت السلطة معى وأنا الذى دخلت السجون والمعتقلات مع آخرين من اليسار المصرى. نعم كتبت كتابين للسادات، لكن ألا يذكر المؤلف أننى ألفت كتابًا ضد السادات، بالتحديد عن حرب أكتوبر، قدمت فيه رأيًا خالف ما روج له السادات وإعلامه عن الحرب، هل اختفى هذا الكتاب، فلم يصل بالتالى إلى القراء؟

مع ذلك، فإنى سعيد لأن الكاتب اعترف –منذ عنوان كتابه– أن لى عصرًا، سماه "عصر يوسف إدريس".

لو يعرف الآخرون كم عانيت حتى أصل إلى ما وصلت إليه. لقد كافحت وحفرت طريقى بيدى، ساعدنى البعض، ووقف البعض فى طريق نجاحى، لكننى لم أقف فى وجه أحد، ولم أنل مكانة استحقها غيرى، لم أهمش أحدًا، ولم أعتّم على إبداع أحد.

لا بأس، فأنا يوسف إدريس ولى عصر، وسيظل هذا العصر موجودًا طالما أن القراء والنقاد يقرءون، والباحثون يدرسون إبداع هذا العصر، أنا الذى شاهدت نجاحى واعتراف كل الأقلام بتفوقى، عدا ما نشرته لى الصحف فى الفترة الأخيرة من حياتى، وقول البعض إنه ليس إبداعًا، لعلى أطالبهم بتفحصه جيدًا.

الكتاب ذو فائدة كبيرة لكل من يدرس إبداعى، والمناخ الثقافى الذى عشته، وأنتجت فيه إبداعى الأدبى والفكرى.

لمس شعبان يوسف حقبة ما قبل إدريس فى محاولة لتأصيل فكرة استقطاب واستبعاد وتكريس السلطة الثقافية لشخصية بعينها، وعلاقة المثقف بالسلطة سلبًا أو إيجابًا، وهنا يذكر ما حدث مع العقاد، وكيف استقطبته السلطة بعد سجنها له، ويروى –فى المقابل– كيف عاقبت السلطة طه حسين، حتى كادت تفصله من الجامعة، بعد تأليفه كتاب " فى الشعر الجاهلى"، ثار عليه من ثار، وانتصف له القضاء، وإن مضت الأمور فى اتجاهها الذى رضى به الجميع، حين أعاد طه حسين مراجعة كتابه، ونشره بعنوان " فى الأدب الجاهلى" ثم صدر له –فى توالى السنوات– "على هامش السيرة" و"الوعد الحق" و"الفتنة الكبرى" و"على وبنوه" وغيرها.

جاءت فكرة كتاب شعبان يوسف حول العوامل التى صنعت أسطورة يوسف إدريس، وزعمه بأنه أديب عالمى، وأنه تشيخوف العرب (استبدل الكاتب الكاف بالخاء فى بعض الأسطر فسماه تشيكوف) رغم وجود منافسين أقوياء بعضهم كان أحق بأسطورة إدريس ونيل مكانته.

ثمة عاملان فى تقدير شعبان يوسف روجا لأسطورة يوسف إدريس: الأول مساندة السلطة له، والثانى انضمامه لليسار، ووقوف رموزه الفكرية والثقافية بجانبه.

من منطلق المحب ليوسف إدريس، بل المعجب بشخصيته، كان إدريس شخصية آسرة حتى لمن لم يصادقه، أو يعرفه. كانت طلته على الشاشة توحى للمشاهد بثقة الرجل بنفسه وفنه، وأن ما حصل عليه من مكانة استحقها بجدارة.

نحن شعوب تختصر الكل فى واحد، نذكر أم كلثوم وعبد الوهاب وعبد الحليم حافظ، ونغفل العشرات ممن يستحقون الإشادة، لكن ذاكرتنا لا تستوعب –أو قل لا تحب– إلا النجم الواحد. حصل ذلك فى الأدب، فلا أحد إلى جانب نجيب محفوظ، ويوسف إدريس، وفى الشعر نقول شوقى أمير الشعراء، ونذكر صلاح عبد الصبور فى قصيدة التفعيلة، وإن تقلصت الفردية لتصير جماعية بتوالى الأجيال، فثمة جيل الستينيات، وجيل السبعينيات، وجيل الثمانينيات، إلخ، لم نجد فى هذه الأجيال من صنع الأسطورة، وبز أقرانه، وأجمع الناس على أنه يمثل الجيل، صنع كل واحد دائرته التى قد تتماس مع الآخرين، أو تبتعد، كل حسب قدراته وموهبته وعلاقاته، وبالقطع، فقد لعبت "الشللية" دورًا لا يستهان به.

اعتبر يوسف إدريس نفسه جيلًا فى ذاته، مرجعية ذلك موهبته الأدبية والفنية والثقافية، ومن ثم –والاجتهاد لشعبان يوسف– راح يطيح بكل من سبقوه، ولم يدافع السابقون –بالطبع– عن إبداعهم، لرحيلهم عن دنيانا، "فقد تطورت القصة القصيرة، منذ كتب كل من محمد ومحمود تيمور وحسن محمود وإبراهيم المصرى ومحمود طاهر لاشين ويحيى حقى وشحاته وعيسى عبيد إلخ"، وكانت كل الظروف تتيح ظهور حركة إبداعية جديدة تبشر بتطور جديد ليس فى القصة فقط، بل فى الرواية والشعر أيضًا.

كان إدريس نفسه مؤسسة إعلامية، ذكرت ذلك زوجته السيدة رجاء فى حوار معها، كان يقول لها إن اليوم الذى لا ينشر فيه خبر عنى يعنى أننى مت! عمل فى الصحافة، فعرف قدرة الإعلام فى صنع النجم، وروى –عن بداياته– أنه كان يكتب أخبارًا عن نفسه، يوزعها على جلسائه فى المقاهى من الصحفيين.

في ذكرى رحيله الأولى

على أبو شادى

الرقيب الذى لا يُحب المقصات

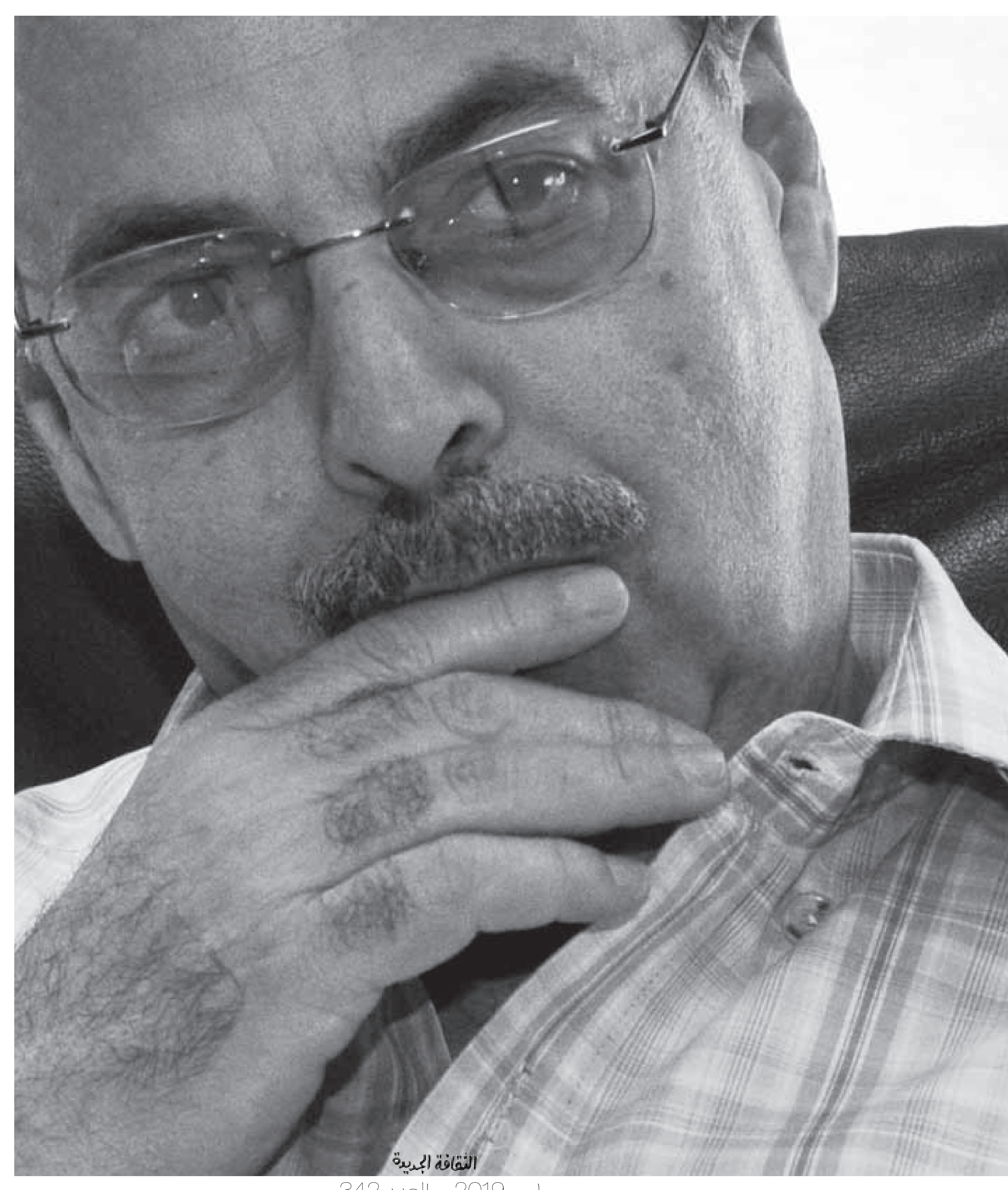
إخلاص عطا الله

كانت الساعة تشير نحو الخامسة عصرًا، عندما التقيته فى مكتبه داخل منبى الرقابة على المصنفات الفنية فى دار الأوبرا، نهاية التسعينيات من القرن الماضى، أتذكّر جيدًا أن الناقد الكبير على أبو شادي نهض واقفًا ليصافحني ثم جلسنا لتبدأ الحوار وهو يعتذر لي عن ارتشافه الشاى وبعض البقسماط على نحو يبدو كأنه طعام الغذاء فى هذه الساعة المتأخرة من النهار.

يومها قال لى إنه يعتقد "أن على الرقيب أن يحمي العقائد الدينية والأخلاق والأعراف والتقاليد بتطبيق روح قانون الرقابة بدلًا من استخدام النصوص الجامدة فى إفساد العملية الفنية، ونحن نوائم بين الأمرين".

يومها سألته كيف استطعت الجمع بين النقد السينمائى والتحرير فى المجلات الفنية والثقافية ورئاسة الرقابة على المصنفات الفنية.. كيف أمكنك حل هذه المعادلة؟

على أبو شادى



يومها قال إنه "على مدى ثلاثين عامًا حاولت المواءمة بين العمل العام الجماهيرى من خلال الأنشطة الجماهيرية والنقابات السينمائية واتحاد النقاد العرب والاتحاد الدولى لنقاد السينما. وبين العمل الوظيفى الحكومى وتسخير خبراتى الثقافية فى صالح العمل الحكومى، وبالتالى أقوم بتسهيل مهمة المثقفين من خلال هذا العمل. ويمكنك القول بأننى حلقة وصل بين المثقفين والدولة. ولما توليت مسئولية الرقابة حرصت على أن أتعامل معها بنفس الروح. أى وسيط بين الدولة وبين المبدعين بحكم أننى أحد المبدعين.

ودور الرقابة الحقيقى أنها مع الإبداع.. الحرية مكفولة للجميع طالما أن ما يحكم بيننا وبين المبدع هو العمل الفنى نفسه. ولا يجرؤ أحد أن يقف فى وجه مبدع حقيقى، لذا فلا تناقض بين العملين.

(من حوارى مع الراحل الكبير "على أبو شادى" منذ سنوات عدة، نشر الحوار فى كتاب "المشهد الثقافى فى مصر" – الهيئة المصرية للكتاب ٢٠١٤).

هكذا نتذكر الرجل في الذكرى الأولى لرحيله رقيبا يكره "المقصَّات".. إذا جاز لنا التعبير..

ولد على أبو شادى عام ١٩٤٦ بقرية ميت موسى بمركز شبين الكوم بمحافظة المنوفية يعد أحد أهم النقاد السينمائيين فى مصر والعالم العربى، وإلى جانب كونه ناقدًا أدبيًا، وهنا تستحضرنى ذكريات وقائع المؤتمر العام لأدباء مصر في مرسى مطروح، عندما كان ينادينى صباح أحد الأيام "شاهد إخلاص" فى إشارة منه إلى مجموعتى القصصية الأولى "الشاهد" الصادرة عام ١٩٩٧، ولأن الأديبة الراحلة نعمات البحيرى كانت بجوارى فناداها "بشاى القمر" وهو عنوان مجموعتها القصصية أيضًا.. حقًا إنها ذكريات لا تنسى.

ترك بصمة لا تنسى أثناء رئاسته للمهرجان القومى للسينما

حصل أبو شادى على ليسانس الآداب– جامعة عين شمس عام ١٩٦٦، ثم دبلوم الدراسات العليا من المعهد العالى للنقد الفنى– أكاديمية الفنون عام ١٩٧٥.

شغل عدة وظائف رسمية: مستشار صندوق التنمية الثقافية للشئون الفنية، الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة، مستشار وزير الثقافة للشئون الفنية، رئيس قطاع الإنتاج الثقافى، رئيس المركز القومى للسينما، رئيس مجلس إدارة الهيئة العامة لقصور الثقافة، رئيس جهاز الرقابة على المصنفات الفنية (١٩٩٦–١٩٩٩) / (٢٠٠٤–٢٠٠٩) ورئيس مجلس إدارة شركة مصر للسينما والإنتاج الإعلامى.

ومن المناصب السينمائية الناجحة التى ترك بصمته من خلالها، كانت رئاسته للمهرجان القومى للسينما المصرية الذى ينظمه قطاع الصندوق لعدة سنوات، وشهد على يديه العديد من النجاحات العظيمة خلال فترة توليه رئاسته، ونفس الأمر ينطبق على مهرجان الإسماعيلية للأفلام القصيرة.

وعن النشاط الثقافى والسينمائى: له إسهامات كبيرة فى مجال الصحافة السينمائية منها:

رئيس تحرير مجلة "سينما" – الثقافة الجماهيرية، رئيس تحرير مجلة الثقافة الجديدة، رئيس لجنة تحكيم مسابقة جمعية ساويرس للسيناريوهات (فرع كبار الكتاب). أعد ورأس تحرير برامج سينمائية مميزة مثل "ذاكرة السينما"، وسينما لا تكذب". ترجمت بعض مؤلفاته إلى اللغتين الإنجليزية والفرنسية، كما قام بترجمة بعض الكتب عن الإنجليزية، وانضم للجان التحكيم الدولية للاتحاد الدولى للنقاد "فيبريسى"، التى تمنح عضويتها للكبار فقط من النقاد العالميين.

مؤلفاته:

السينما التسجيلية فى السبعينيات، السينما التسجيلية، مقالات ودراسات (إعداد)، الفيلم السينمائى، أفلامنا التسجيلية وجوائزها الدولية. كلاسيكيات السينما العربية، أبيض وأسود، لغة السينما (طبعة ثانية من "الفيلم السينمائى").

وقائع السينما المصرية فى مائة عام، كلاسيكيات السينما المصرية (فى ثلاثة أجزاء)، السينما والسياسة، من أفلام التسعينات.

اتجاهات السينما المصرية، الفن بين العمامة والدولة (مع كمال رمزى ومادلين تادرس) خمسون فيلمًا من كلاسيكيات السينما المصرية.

وعن الشخصيات السينمائية كتب عن، الفنان أحمد راشد كتاب "عيون تعشق الحياة" عام ١٩٩٣، وعن كمال الشناوى كتاب "شمس لا تغيب" عام ١٩٩٧. (كان هذا هو عنوان أحد أفلام الفنان الكبير كمال الشناوى والفنانة زبيدة ثروت والفنان عبد المنعم إبراهيم عام ١٩٥٩).

الولع بالفن السابع

نحن نتحدث عن مثقف مولع بالفن السابع نقدًا وتأريخًا حتى نهاية الرحلة.. وهو الذى قبل أيام من رحيله كان رئيسًا للجنة تحكيم مهرجان جمعية الفيلم أقدم الجمعيات السينمائية المصرية، كما أنه كان ينتظر التكريم فى مهرجان الإسماعيلية السينمائى فى شهر أبريل الماضى، كما كان يقوم بإعداد كتاب عن الزعيم جمال عبد الناصر لمهرجان الإسكندرية السينمائى يحمل اسم "عبد الناصر والسينما" لتقديمه فى احتفالية مئوية ميلاد الزعيم الراحل أكتوبر الماضى أيضًا.

"تاريخ السينما المصرية بالتحديد سينما مع المتاح والرائج، لكن كان هناك دائمًا هامش محترم موجود، يتحدث عن الواقع المصرى بشكل حقيقى، وبقدر ما يستطيع وفى ظل ظروف معقدة يقدم صورة حقيقية عن هذا الواقع لمناقشة مشاكله وهمومه وأحلامه "هكذا لخص الراحل الفيلسوف الساخر (كما لقبه أصدقاؤه) "على أبو شادى" رؤيته الخاصة لتاريخ السينما المصرية، منذ بدايتها وإلى الآن، خلال إحدى لقاءاته التليفزيونية قبل رحيله

بشهور قليلة، وهانحن نقدم قراءة فى بعض مؤلفاته:

وقائع السينما المصرية:

وقائع السينما المصرية: صدر هذا الكتاب (الذى يعد بحق وثيقة للسينما المصرية) فى أكثر من جزء وأكثر من طبعة، وفيه يقول: الفكرة بدأت حين اقترح بباريس أن يتولى عرض كرونولوجى لأهم الأحداث فى تاريخ السينما فى مصر وذلك منذ بداية السينما فى مصر (عام ١٨٩٦ وحتى عام ١٩٩٥) على أن يكون رصدًا موضوعيًا للوقائع والأحداث دون تعليقات نقدية شخصية منه. وعن الصعوبات التى واجهته أثناء إعداد الكتاب قال أبو شادى إن أهم هذه الصعوبات هى تناثر المادة فى عشرات المصادر، إضافة إلى تعارض بعض الموضوعات باختلاف المصادر ليكون فى النهاية محاولة واجتهاد فى رصد وتوثيق أهم الأحداث فى تاريخ السينما المصرية.

ويضيف أبو شادى: هناك منهجان لتوثيق الأحداث لكنى اخترت المنهج الذى يتحدث عن الواقع المجرد، ولم أكتب رأيى فى الكتاب لأننى كنت حريصًا على نقل الوقائع فقط، وهذه الوقائع كانت محددة ولا تحتاج لتفسير أو تحليل، وفى مقدمة الكتاب أشرت إلى طريقة تعاملى مع المادة الواردة به، وفى جزئية واحدة من الكتاب اضطررت أن أقول رأيى، وهى الجزئية الخاصة بوجود المنتجين الأجانب فى مصر مثل المنتج والمخرج " توجو مزراحى"، وكان هناك مجموعة آراء حول وجود هؤلاء المنتجين فى مصر، لذلك كنت مضطرًا أن أقول رأيى فى هذا الموضوع".

جدير بالذكر أن الطبعة الأولى من الكتاب نُشرت عن المجلس الأعلى للثقافة عام ١٩٩٧ بعنوان (وقائع السينما المصرية فى مائة عام من ١٨٩٦- ١٩٩٥)، ثم أعيد طباعته ضمن منشورات وزارة الثقافة بدمشق تحت عنوان وقائع "السينما المصرية فى القرن العشرين"، ثم "وقائع السينما المصرية (١٨٩٥-٢٠٠٢)" صدر ٢٠٠٤ عن هيئة الكتاب

الواقع المجرد كان منهجه فى رصد أهم الأحداث فى تاريخ السينما فى مصر

يقول "على أبو شادى": كان لزامًا بعد الطبعة الأولى التى صدرت عام ١٩٩٥ أن أعيد النظر فى مادة الكتاب حذفًا وإضافة تدقيقًا وتجديدًا وأن تمتد لتضم القرن العشرين بكامله حتى عام ٢٠٠٢ وإن ظلت مهمته بما يحتويه من وقائع مكثفة ومركزة ومختصرة إلى حد كبير أن يفتح أمام القارئ والباحث آفاقًا رحبة لارتياد تاريخ السينما فى مصر ليعيد قراءته فى ضوء إنجازات وإحباطات قرن كامل، ومن خلال منهج يجتهد فى أن يربط بين تلك الوقائع وما يجرى على أرض الوطن ويعيد ترتيب أوراق التاريخ فى ضوء رؤية كاملة وشاملة أعتقد أن هذا الكتاب يقدم مادتها الأساسية.

سحر السينما

وقدم أبو شادى كتابه الصادر عام ٢٠٠٦، هذا إلى الجمهور غير المختص فى الشأن السينمائى، ليقدم لهم مادة سهلة خفيفة عن النواحى التقنية فى الفن السابع، إذ يتناول الكتاب مراحل صناعة الفيلم السينمائى من الفكرة إلى الشاشة. كما قدم توطئة نظرية لا بأس بها للقارئ عن كيفية حدوث هذه العمليات الفنية، ليوجه الكتاب بشكل أكبر للقارئ العادى لأن خبرة صانع الأفلام هى دون شك أوسع من الشروح والخلفيات العامة الموجزة التى يقدمها الكتاب.

خمسون فيلمًا من كلاسيكيات السينما المصرية

يحاول هذا الكتاب من خلال النماذج التى يقدمها أن يقدم تقييمًا فنيًا وفكريًا فى إطار من الموضوعيةٍ مراعيًا وضع تلك الأعمال فى سياقها التاريخى باعتبار أن كلًا منها يشكل حلقة مهمة فى سلسلة تطور فن -وصناعة- السينما على امتداد الوطن، ويقدم دراسة موضوعية تضع هذه الأعمال فى سياقها التاريخى وتحاول تقييم الجوانب الفنية فيها بعناصرها المختلفة كلغة سينمائية، وخاصة أن معظم العمليات السينمائية من تصوير ومونتاج وإخراج بالإضافة إلى الديكور والموسيقا أفرزت أسماء يصل بعضها إلى مصاف أقرانهم من فنانى السينما العالمية.

السينما والسياسة

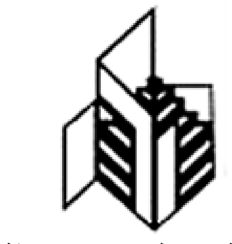
يمثل الكتاب محاولة لرصد تلك العلاقة المتبادلة بين السينما والسياسية.. والسياسة هنا تعنى النظام السياسى، تم نشر معظمها فى مجلة "فن" اللبنانية و"الكواكب" المصرية، وصحيفة "الحياة" التى تصدر فى لندن وذلك خلال الفترة من (١٩٩١- ١٩٩٧) وبعضها لم ينشر من قبل.

ويرى "أبو شادى" فى كتابه أن بين السينما والسياسة فى مصر علاقة معقدة شديدة التشابك، والتداخل حين طلبت السياسة دعم السينما، فرت السينما من الميدان وخذلت السياسة لكنها استدارت لتطلب من السياسة أن تعطى وتمنح، وحين أعطت ومنحت تصرف البعض بسفه وسفاهة وأهدر المال العام فى اكتشاف الأصداف العطنة، وإن أثمر عن غير قصد العديد من اللآلئ والدرر التى ما زالت تزين رغم أنف الكثيرين.

أبيض وأسود

يقدم الناقد الكبير من خلال كتابه ثمانية عشر فيلمًا من أهم الأفلام فى تاريخ السينما المصرية، من أفلام الأبيض والأسود والتى صدر قبل أن تظهر الأفلام الملونة فى السينما المصرية، تم اختيارها لما تمثله من قيمة فنية وفكرية خاصة، كما يراها المؤلف، ويقدم من خلالها دراسة تحليلية شملت العناصر الفكرية والفنية والرقابية جميعًا





الهيئة العامة لقصور الثقافة

الثقافة الجديدة
مارس 2019 - العدد 342